目　录

1

早　年

位于圣热曼昂莱（St Germain-en-Laye）小镇面包街(Rue au Pain)38 号的小瓷器店，在 1862 年 8 月 22 日特别早就打烊了。虽然生意一向不怎么好，但这一天店老



曼纽耶－阿齐尔·德彪西



维多琳·德彪西

板曼纽耶 - 阿齐尔·德彪西(Manuel-Achille Debussy)还有其他要操心的事。那一天他的维多琳(Victorine)刚生下他们的第一个孩子，取名为阿齐尔 - 克劳德(Achille-Claude)，而这个婴儿奇怪的双层额头似乎显示着因脑水肿所引起的畸形。

正当这对卑微的中产阶级夫妻烦恼难安时，邻近的巴黎的音乐活动可是繁杂纷忙。沿着他们的帝王拿破仑三世刚下令铺设的精致的新大道上，马车载着时髦人士前往午后沙龙音乐会，去听名家弹奏肖邦的乐曲和李斯特根据歌剧主题写成的杂烩集锦；稍后，还想尽情享乐的人会到巴黎喜歌剧院(Opéra-Comique)去聆听奥芬巴赫(Offenbach)空洞的轻歌剧；或者，如果兴趣比较倾向于严肃性的节目，则会拜访巴黎歌剧院，这一个乐季的曲目主要是迈耶贝尔(Meyerbeer)、哈莱威(Halévy)、奥伯(Auber)的作品，以及古诺(Gounod)新近受欢迎的《浮士德》(Faust)。瓦格纳(Wagner)的《唐豪舍》(Tannhaüser)去年才在歌剧院惨败，因此他的庞大阴影将有好长一段时间不会笼罩法国的音乐界，而在第二帝国(Second Empire)的余年里，音乐将持续周旋于轻浮与严肃古典之间。

阿齐尔 - 克劳德·德彪西并没有变成脑水肿，虽然他的父母心怀恐惧，他还是长成了一个正常的孩子，只是不寻常的额头成了他一辈子最与众不同的特征。他出生两年后，妹妹阿德蕾(Adèle)诞生，而且由于瓷器店经营失败，德彪西举家搬到巴黎郊外的克利区(Clichy)，然后



阿齐尔－克劳德·德彪西的出生地,圣热曼昂莱小镇,面包街 38 号

又搬到巴黎市区内的比加尔街(Rue Pigalle)上。在这里,曼纽耶换过的工作一个接一个,而他的妻子则继续担忧着儿子的健康。她是个情绪化的女人,极力保护他而不让他去上学。尽管没有什么文化素养,她还是提供了他一生仅有的一些基础教育。在这个百般呵护的环境里,阿齐尔－克劳德·德彪西逐渐发展出对精致事物的喜爱。他的妹妹阿德蕾后来曾写到他喜爱小玩意儿、装饰物,尤其是他挂在房间四周墙壁上、排列在盒子里的蝴蝶标本。然而,她对他的记忆不可能是来自非常亲密的接触,因为在她 5 岁时,她和随后出生的三个弟弟阿尔弗雷德 (Alfred)、艾曼纽尔(Emmanuel)、欧仁(Eugène)都交给了他们的姨妈抚养,这位贡斯当(Rostan)女士喜欢称呼自己是“来自费隆尼



几个月大的阿齐尔－克劳德·德彪西



阿齐尔－安东尼·阿罗萨

耶的欧塔维”(Octavie de la ferronnière)。

欧仁还在襁褓时就死于脑膜炎，不过其他人倒是存活了下来。贡斯当女士不遗余力地帮助她贫困的亲戚，因为她的情人阿齐尔－安托尼·阿罗萨(Achille-Antoine Arosa)很富有。当阿齐尔－克劳德6岁时，她将他从巴黎令人窒息的家带到阿罗萨位于法国南部戛纳(Cannes)附近的别墅去度暑假。阿齐尔－克劳德后来写到他的拜访：

我记得经过房子门前的火车轨道和远至地平线的海。有时你可以想像那铁轨从海里冒出来或跑到海里去——随你爱怎么想。还有丹提布公路 (Route d'Antibes) 和它的玫瑰。我这辈子从来没有同时看过这么多……还有一个挪威木



阿齐尔－克劳德·德彪西，摄于1867年

匠从早到晚唱着可能是格里格(Grieg)的歌……

阿罗萨既有钱又有文化修养，特别喜爱画作且热衷于收藏。年轻的德彪西可能曾经在他家看到过巴比松画派(Barbizon Group)的作品，包括他收藏的泰奥多尔·卢梭(Theodore Rousseau)、布丹(Boudin)和柯罗(Corot)的画作。阿罗萨也支持辛苦挣扎的年轻艺术家，这些人后来被统称为“印象派”，德彪西甚至可能曾看过他们接受阿罗萨的热诚款待。法国南部的阳光出奇地生动，色彩也比巴黎更为强烈，早期接触到的色彩和印象派技巧，深深地影响了年轻的德彪西，以致他起初立志要成为一位画家；然而，他父亲已经独断地决定他长大后应该加入海军的行列，但使他更感困惑的是，他的姨妈还送他到戛纳去跟一位叫做塞如提(Cerutti)的意大利老师上了几堂钢琴课。这个孩子才7岁，根本还不到决定未来职业的年龄，于是他继续在巴黎泼洒着颜料并敲打琴键，假日就到戛纳去。就这样又过了两年。他的父亲还是要他随时戴着一顶小小的水手帽。



莫特·德·福洛维尔夫人

尽管德彪西在巴黎的家庭并不鼓励他往艺术方面发展，但是据说老德彪西喜欢看轻松的书、戏剧与轻歌

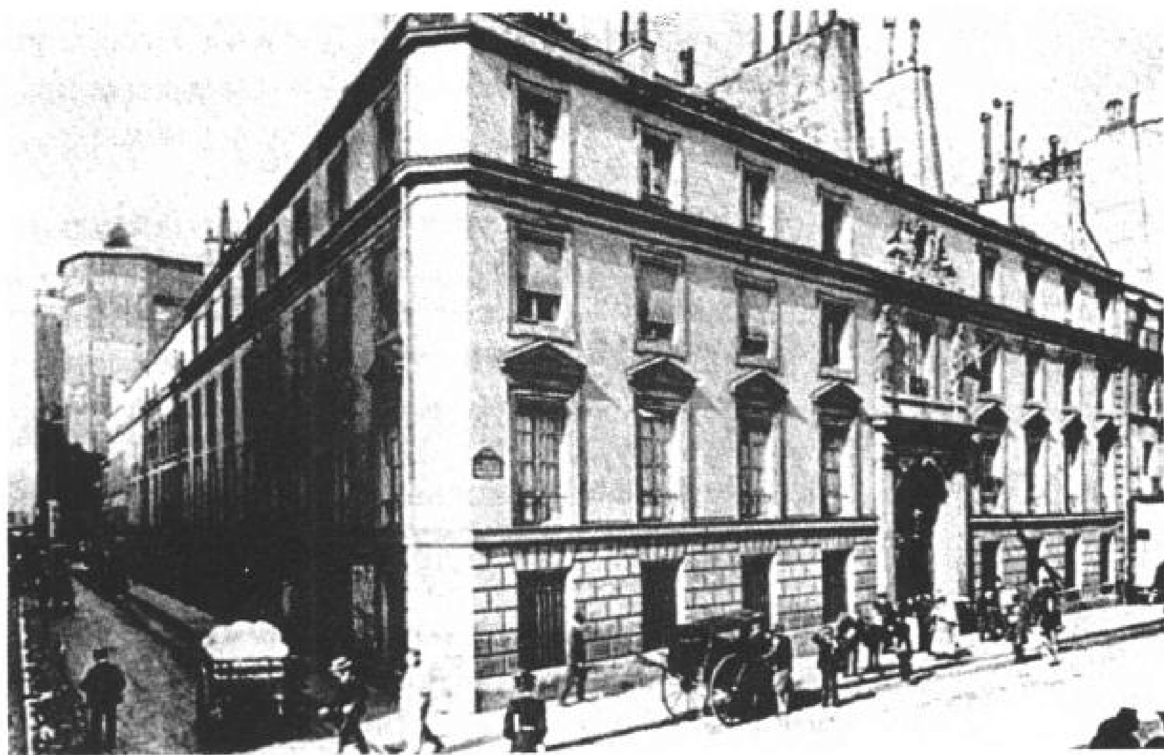
剧，而且据说，他曾在这一时期带他的长子到伦敦去，还在那儿听了沙利文(Sullivan)的《爱水手的少女》(HMS Pinafore)的演出。虽然他的儿子后来说他在晚年是个“老废物”,但是他似乎是个愉悦又相当容易相处的人。由于没有永久性的工作,老德彪西常在蒙马特尔(Montmartre)区著名的黑猫(Chat Noir)咖啡屋里消磨时间,他在那儿结识的朋友里包括一位在那儿担任伴奏的轻歌剧和舞台歌曲作曲家夏尔·德·希弗里(Charles de Sivry)。无疑他在谈话中一定提过儿子对钢琴的兴趣，于是德·希维决定将这位9岁的孩子介绍给他的母亲莫特·德·福洛维尔(Mauté de Fleurville)女士,她是位钢琴家,曾经拜师肖邦,并且认识瓦格纳,她主持的沙龙音乐会吸引了许多当时著名的音乐家。她听了这个孩子的弹奏之后便宣布:“无论如何,他一定要成为音乐家!”并愿意亲自指导他准备巴黎音乐学院的入学考试。

1870年至1873年，在年轻的德彪西跟这位有名的女士学琴期间，正是法国和德·福洛维尔女士分别受到严重考验的几年。普法战争爆发，投机的俾斯麦(Bismarck)于1870年大举攻击诡诈多端但却毫无准备的拿破仑三世,战事拖延到1871年,在巴黎长期遭围困,许多人忍饥挨饿之后,才终于结束。拿破仑三世被革职,政府撤离巴黎，绝大部分有财势的市民逃到凡尔赛(Versailles)避难，留下平民百姓来架设防御工事并宣布成立为时短暂的巴黎公社。战败的法国遭普鲁士羞辱，而普鲁士国王威廉(Wilhelm)在凡尔赛宏伟的镜厅(Hall

of Mirrors）里宣布即位为全德国的皇帝（Kaiser），法国的新共和政府决定以武力镇压公社以结束不稳定的时局。军民持续在首都市街交战了两个月，成千上万的人不是当场死亡就是随后遭到枪决。

10岁的德彪西处于这一切动乱的中心，因为他父亲参与了公社，曾入狱一小段时间。法国所受的耻辱深深地伤害了他幼小的心灵，日后将影响他对德国所持的看法。

到了1871年秋天，巴黎的绝大部分已成废墟，而普鲁士士兵分派驻扎在每个角落。空虚的第三帝国已结束，但是德·福洛维尔女士继续在她重新开封的房子里指导年轻的德彪西，教授他踏板的技巧，并回忆着肖邦其人其事。德彪西后来谦虚地写道："我对钢琴仅有的一点知识都多亏她的教导。"这位女士家中此时发生了许多必须勉强忍受的事件。她的女儿嫁给了诗人保尔·魏尔仑（Paul Verlaine），而魏尔仑最近才刚引介了17岁的诗人阿尔图·兰波（Arthur Rimbaud）给他的家人。这两人之间显然有着同性恋的关系；更有甚者，仿佛此事还不够折磨他可怜的岳母似的，兰波的个人习惯与意见总是蓄意要令每个人震惊，尤其是针对中产阶级而发。这让人很想知道10岁大的德彪西对于兰波这个解放派有什么看法，而这个无法无天、满脑子狂野的象征派诗人又会对他产生什么影响。德彪西后来曾将魏尔仑的诗作谱成歌曲，虽然他深受象征派理念的吸引，却从不曾采用兰波的作品，我们大概可以假设他并不赞同这个在公园座椅上刻写渎神言论，吸大麻，扰乱一个文明家庭，又诱导



巴黎音乐学院

德·福洛维尔女士的女婿,“有系统地错乱自己的感官经验”,以寻求象征主义诗歌灵感的年轻人。

魏尔仑与兰波之间狂乱的关系持续困扰着德彪西的老师,一直到1873年10月这位年轻的钢琴家进入音乐学院都尚未止息。虽然这段时间她经历了女儿的离婚,以及她的前女婿在同一年年初因为使用左轮手枪伤及兰波而入狱,但是靠着她的敬业精神以及德彪西的才华,她顺利地指导他通过了考试。魏尔仑后来在他的回忆录中称赞她,说她是个“和蔼可亲的人,一位富于直觉而有才华的艺术家,一位品味精致的优良音乐家。聪明,且对她所爱的人奉献心力”。如果他能够在自己日益衰颓之时还对

她写出如此善意的描述,那么她一定不曾对这个人恶言相向。

不过德彪西就要出头了。他是个行动笨拙，但聪慧超龄的孩子,在那年秋天进入巴黎音乐学院,期望能够成为一位钢琴名家。虽然他带着水手帽看起来像个南瓜,但他也随身带着一本泰奥多尔·德·班维尔(Theodore de Banville)的诗作。班维尔是兰波所“敬爱的老师”,也是重要的文学期刊《现代帕纳斯》(Parnasse Contemporain:“帕纳斯”为诗坛的代称)的主编,因此过去三年不寻常的文学影响显然已经在德彪西身上留下了一些永久的痕迹。

2

求学与旅行



安东尼·马蒙泰尔

这位年轻人很典型地以面对冲突来开启他的事业。他的两位教授简直有天壤之别。他的视谱演奏老师阿尔贝特·拉维涅（Albert Lavignac）才27岁，而负责传授高级钢琴课程的安托尼·马蒙泰尔（Antoine Marmontel）则已57岁。在这两位教授当中，是拉维涅辨识出青年德彪西杰出的天赋，特别是在他自己的特殊听力训练方面。拉维涅在课后花费许多时间与这个男孩讨论他似乎质疑着的整个音乐理论的奇怪问题，并且与他一同弹奏革命性的新音乐，包括尚不为法国乐评与听众接受的瓦格纳的作品《唐豪舍》。

这份友谊协助德彪西忍受比较严厉的马蒙泰尔，这位老师的重点在于古典技巧的训练，而且他近乎完全刻

板的教学态度，也在师生之间造成了许多龃龉。德彪西喜爱实验奇异的和弦与模糊的调性。同学加布里埃尔·皮埃内(Gabriel Pierne)后来写道："他常常以其诡异的演奏令我们惊奇。"他也花很多时间弹奏肖邦、莫扎特以及他钟爱一辈子、不寻常的阿尔康(Alkan)，反而不去练习他的导师交代的音阶与理论练习。"他并不爱好钢琴，不过他爱好音乐。"这是马蒙泰尔对德彪西所下的结论，显示他实在无法了解这位未来将写出一些有史以来最佳钢琴音乐的男孩。

然而，马蒙泰尔那相当局限的观点也是正确的。德彪西的气质并不适合成为他的钢琴导师调教的那种人——演奏巨匠。许多年后，德彪西写了一篇评论，他在文中道尽了此类为技巧而技巧的空泛演奏：

> 演奏巨匠对大众的吸引力极为类似马戏团对群众的吸引力。人们总是盼望着有什么危险的事发生：以萨耶(Ysaÿe)先生或许能够把科隆内(Colonne)先生扛在肩上还一边拉小提琴，或者普格诺(Pugno)先生或许会在乐曲最后用牙齿把钢琴举起来。



艾米尔·杜兰

更进一步显示出德彪西叛逆态度的是，他很"冷漠、严肃，而且总是迟到"，一位比较年长的学生卡米尔·贝雷格(Camille Bel-

laigue)在一篇生动的描述中写道：

> 当一位瘦小、面带病容的少年进来时，马蒙泰尔会说："你终于来了！"……他穿着一件系皮带的紧身上衣，手里拿着某种帽子……像是顶水手帽。他看来一点也不像艺术家，无论现在或未来；他的长相、他的言谈或是他的演奏都没有透露出丝毫艺术家的讯息……他是最年轻的钢琴手之一，但绝不是最好的。我特别记得，他有个神经质的习惯，会以急促的喘息或沙哑的呼吸声来强调重音拍子……他在同学之间并不受欢迎。

德彪西的敏锐乐感终于使他获得拉维涅课堂上的第一名，但是他要很努力才能在马蒙泰尔的课程上表现杰出。12 岁时，他在音乐学院的比赛中演奏肖邦第二钢琴协奏曲，深具影响力的报纸《时代》(Le Temps)的评论员如此勉励他："以年轻人的标准来说，应该原谅的地方很多。"不过他当时只得到了第二佳作的荣誉。1875 年，他以肖邦的第二叙事曲(Ballade No. 2)而获得较佳的成绩，但是次年他弹奏贝多芬则大败，而且一直要到 1877 年他 14 岁的时候，才以舒曼奏鸣曲的第一乐章获得第二名。接下来的几年在名次上都没有再进步。虽然强迫他长时间练琴的父亲对他提出威胁，但是德彪西显然永远不会成为父亲期望中能带来滚滚财源的钢琴巨匠了。幸而此时老德彪西已经在一家会计师事务所谋得一份固定的工作，也将在这个职位上安度他的下半辈子，因此纾解了这

个家庭的部分财务困境。

德彪西在跟随马蒙泰尔上课的压力解除之后，便开始专心进行他最早的一些作曲尝试，他将一些泰奥多



阿齐尔－克劳德·德彪西，摄于1875年

尔·德·班维尔的诗作谱成乐曲，并为一些奇特的前奏曲谱写变奏。他同时于1876年进入艾米尔·杜兰(Emile Durand)的和声班，对这位未来的作曲家来说，没有什么比这门课更不幸的了。根据另一位学生，也就是德彪西少数的朋友之一莫里斯·艾曼纽尔（Maurice Emmanuel）的说法，杜兰“既不喜欢音乐、教书，也不喜欢他的学生……如果下课之后，有学生弹奏自己尝试谱写的作品给朋友们听，杜兰就会用力地把钢琴盖摔到他的手指上，然后说：‘去练习你的和声进行会比较有用！’”

但是，就连古板而平庸的教书匠杜兰都暗自欣赏德彪西对于作曲规则的傲慢轻视。另一位学生安托尼·巴莱(Antoine Barrès)写道：

在课程结束，他以极其谨慎细心的态度检查过我们的作业之后，会继续仔细地更正德彪西的作业，几乎带着一种感官上的快乐。严厉的批评与愤怒的铅笔眉批不断落在这位学生的头上与音乐簿上。然而……他会安静地重新仔细阅读遭到自己残酷破坏过的那些页面，带着谜一样的微笑喃喃自语道：“当然，它完全不正统；然而，的确非常有创意。”

莫里斯·艾曼纽尔在一本笔记簿里保存了许多德彪西比较特殊的变奏曲作品，因为他非常着迷于它们的大胆创新。

在1873年至1879年间的求学过程中，正值青少年

期的德彪西极少受到外来的影响。不过基于他自幼对于艺术与非传统事物的喜爱与了解，他想必听说过第一届印象派画展，这个画展于1874年与1875年在一所私人画室中举行，几乎遭到第三共和国年代的巴黎人一致的嘲讽，一位评论家表示，这些明亮的画布完全无视于细节，逼得人想到街上去咬过路行人！德彪西的朋友也是同校同学保罗·维达尔(Paul Vidal)表示，德彪西受到的惟一的其他艺术的刺激是喜歌剧院里上演的轻歌剧，奥芬巴赫、德利布（Delibes）以及现在鲜为人知的佩萨尔(Pessard)都是他所偏爱的作曲家。在比较严肃的作品方面，他十分尊敬柏辽兹(Berlioz)，对于在音乐学院里深具影响力的比利时作曲家塞扎尔·弗朗克（César Franck）也颇感兴趣，还有多产的圣－桑(Saint-Saëns)，也曾因为对拉罗(Lalo)的芭蕾舞曲《那摩纳》(Namouna)表现出过度的热诚而被赶出剧院。德彪西同时也景仰当时非常风靡的马斯奈（Massenet）的华丽的歌剧，尤其是《曼侬》(Manon)与《埃罗底阿德》(Hérodiade)。虽然他后来超越了这些影响，但始终若有若无似的敬佩着马斯奈以甜美的宣叙调(recitative)来处理法文，德彪西后来写道："他对于现代音乐的影响是很明显的"，不过也说他似乎是"仰慕者摆动的扇子下的受害者……他渴望将那些香水扇子的拍打都保留给自己，不幸的是，他还不如去尝试驯服一大片如云层涌现的蝴蝶。"在这些字眼里，德彪西捕捉到巴黎在普法战争后所呈现的庸俗热诚，以及充满了不安的政治与轻浮的娱乐。



毕沙罗(Pissarro)的《春》,阿齐尔·阿罗萨邀约之作

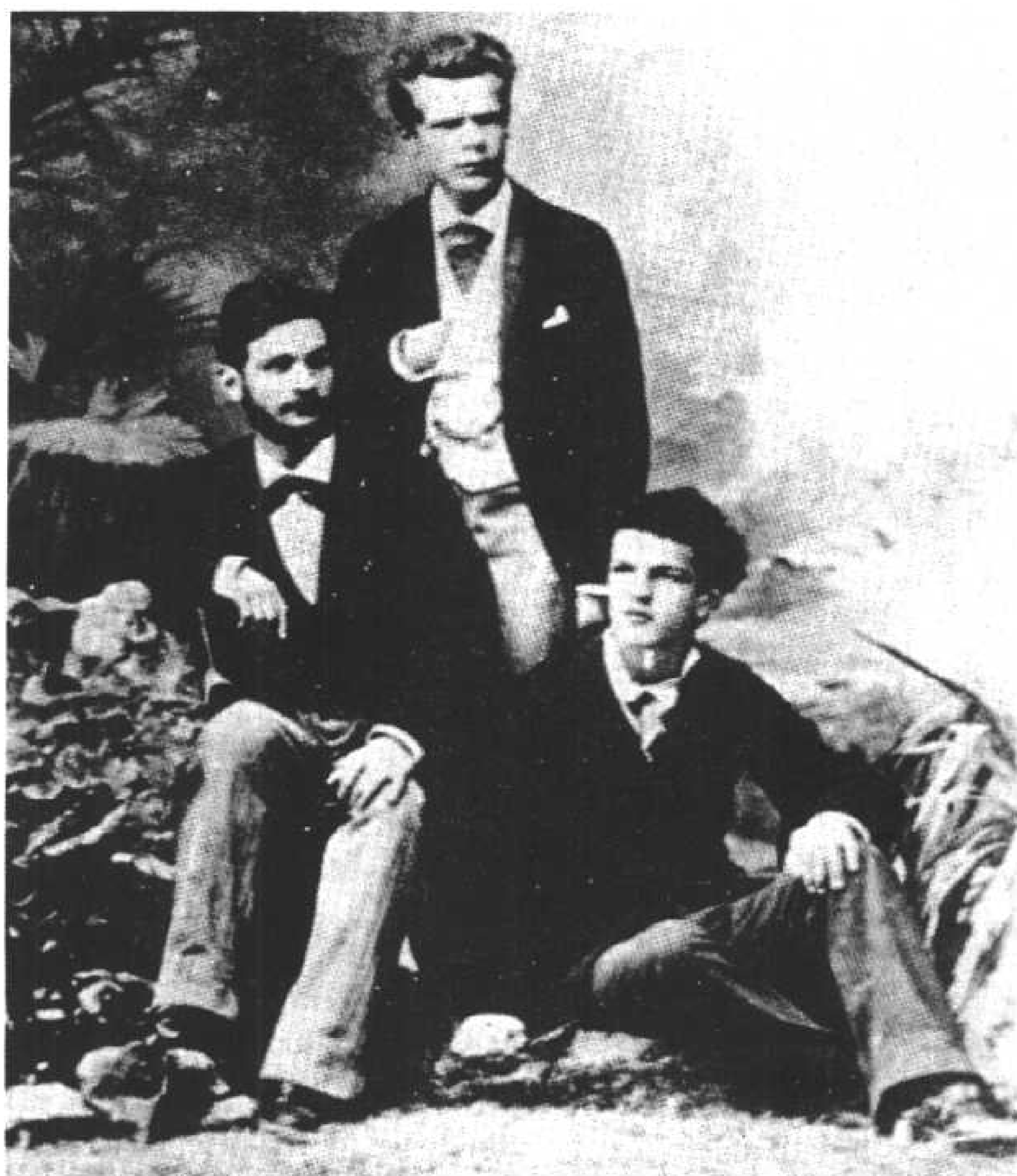
有一条路线贯穿了德彪西年轻时所有的兴趣，那就是完全法国化的欲望。他虽然崇仰莫扎特、舒曼和亲法的肖邦，但是他对于其他国籍的作曲家（甚至包括贝多芬）的看法，都因为他认为古典曲式太要求“琐碎枯燥的结构”而受到负面影响，而且他认为贝多芬应该为“我们惯称为交响曲的那些艰涩而虚矫的作品”，尤其是当时法国的交响曲作品负大半的责任。

德彪西继续不快乐地在杜兰的课堂中修业直到1880年，进行有违传统法则的和声、赋格与卡农的练习，并继续在马蒙泰尔的督导下锤炼个人的钢琴技巧。之后，他有了一个机会可以暂时脱离学术训练且拓展他的视野。1880年的夏天，主要是通过马蒙泰尔的推荐，德彪西结识了娜捷日达·冯·梅克(Nadezhda von Meck)。

这位特殊的俄国女士以与作曲家柴可夫斯基的关系最为人所知，她在经济上支援这位作曲家超过16年，惟一的条件是他们永远不能相见，尽管他们互通着极其亲

密的信件。

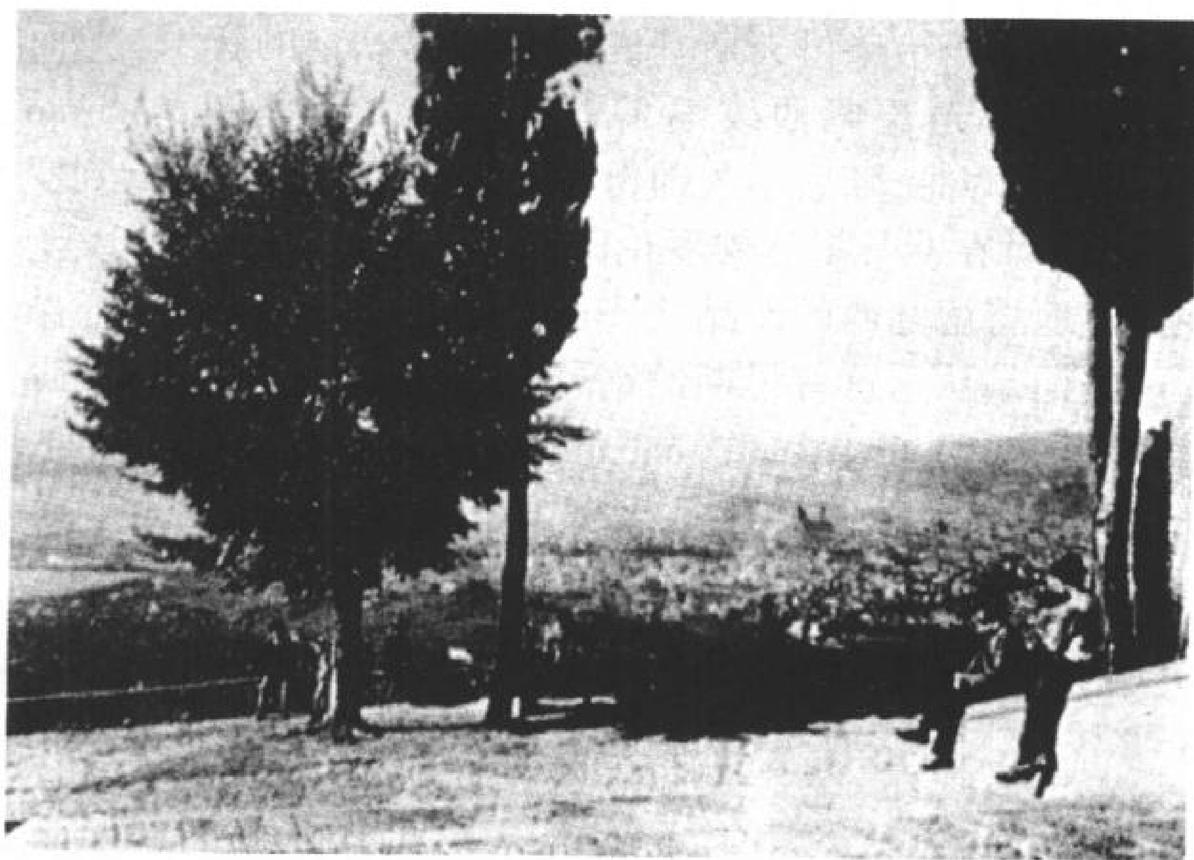
在担任矿冶工程师的丈夫去世之后，她继承了一笔



冯·梅克女士的私人三重奏团：德彪西、丹尼尔申科(Danilchenko)、帕楚尔斯基(Pachulsky)

庞大的遗产，全都花费在她挚爱的音乐上，带着她的11个孩子与私人三重奏团一起巡回欧洲。德彪西此时签约，在夏季的几个月里以钢琴家的身份加入她的行列。他于1880年7月8日抵达位于瑞士因特拉肯(Interlaken)的舍农索城堡(Château de Chenonceaux)，之后，冯·梅克女士充满热诚地写信给柴可夫斯基：

两天前一位年轻的钢琴家从巴黎过来，他才刚以马蒙泰尔班上的第一名从巴黎音乐学院毕业。我聘请他在暑假期间给孩子们上钢琴课，为朱丽亚担任歌唱伴奏，并



佛罗伦萨

与我一起四手联弹。这位年轻人弹得很好，他的技巧绝佳，但是缺乏任何个人化的表现。他还太年轻，他说自己20岁，不过看起来只像16岁。

德彪西似乎成功地以一连串善意的谎言掩饰了他的尴尬与稚嫩。他不但只有18岁，而且他根本没有获得钢琴课的第一名，那只是视谱课的名次，同时他尚未毕业，还有许多年的课业等待着他。稍后，冯·梅克女士因为这些谎言而说他是“巴黎都会的典型产物”，不过，他对于柴可夫斯基音乐的真挚喜爱就足以弥补他社交礼节上的任何失态行为了。冯·梅克女士从他们下一站停留的法国南部写信给柴可夫斯基说：“他很喜欢你的音乐。”而我们也知道德彪西改编了一些出自《天鹅湖》(Swan Lake)的舞曲，随后不久即付梓出版。而后他们旅行到罗马，同时在9月抵达佛罗伦萨(Florence)，冯·梅克女士在此地将德彪西的作品之一送去给柴可夫斯基评鉴。柴可夫斯基认为这首早期的钢琴曲《波希米亚舞曲》(Danse bohémienne)“是个很不错的东西，不过整体来说太短了”，并且认为它整个曲式的结构都“搞坏了”。这个评价或许很不圆滑，它并未阻止德彪西在佛罗伦萨谱写一首完整的《G大调钢琴三重奏》(Piano Trio in G)以及几首歌曲，按照冯·梅克女士的说法，全都



欧内斯特·吉罗



塞扎尔·弗朗克

"类似马斯奈的风格"。

这位年轻的法国人似乎并未让冯·梅克的孩子们留下深刻的印象，虽然他们一起度过的时光愉快而轻松。最年长的孩子之一尼古拉斯·冯·梅克(Nicholas von Meck)后来写到他：



法斯尼耶夫人

这位小个子的法国人来了，黝黑，清瘦，语带嘲讽，而且给每个人取了绰号。举个例子，他称我们的圆胖老师是"放假的小河马"，而我们则反过来昵称他是"行动的阿齐尔"……有一次我们步行经过梅迪奇（Medici）庄园(位于罗马)，法国音乐学院最好的学生……由法国政府赞助在那儿停留一年。我们其中一人指着这个庄园，对德彪西说："这是你未来的家。"看他充满渴望地回顾梅迪奇庄园，很有意思。我们从罗马出发到佛罗伦萨……然

后德彪西于10月从那儿回到巴黎继续他的课业。他要离开我们的时候非常悲伤，我母亲反而还得安慰他……

德彪西与游历各国的冯·梅克一家共处一段时日，又造访了佛罗伦萨与罗马之后，返回音乐学院对他想必是个令人沮丧的体验，尤其是在选修了作曲与管风琴课之后，他发现并不能从这两门课的老师塞扎尔·弗朗克那儿学到太多的东西。然而，不久之后他转到欧内斯特·吉罗（Ernest Guiraud）的作曲班，最后证实这正是他所需要的。吉罗能够欣赏这位学生的新奇乐思，两人因此很快就成为好朋友，一起享受着蒙马特尔的夜生活，他们在那儿饮酒、打弹子，并且烟不离手地在咖啡馆里长时间进行着艺术上的谈论。吉罗是追随比才(Bizet)与马斯奈传统的主流派法国作曲家，他曾经为《卡门》(Carmen)谱写过宣叙调，并且补充了奥芬巴赫惟一一部成功的大型歌剧《霍夫曼的故事》(The Tales of Hoffmann)，而也正是经由他耐心的督导，德彪西才开始感觉到自己独特的作曲天赋。另外，德彪西也有一份小小的收入，因为保罗·维达尔为他争取到合唱团“和谐之音”(La Concordia)的伴奏职位，该团的主持人查尔斯·古诺，亦即著名的《浮士德》作曲者，立刻就非常赏识他。通过古诺的影响力，他开始有了其他的工作机会。在为声乐老师莫罗-圣蒂(Moreau-Sainti)女士担任伴奏时，他结识了她的学生之一，一位建筑师的妻子——法斯尼耶(Vasnier)夫人。她与德彪西一开始彼此就有亲近的好感，而在往后几年里，

德彪西经常造访法斯尼耶夫妇在巴黎的寓所与他们位于邻近达夫瑞(d'Avray)的乡村别墅。法斯尼耶夫人的女儿后来记述过德彪西如何出现在他们位于君士坦丁诺波尔街(Rue de Constantinople)上的公寓：

他是个高大、不蓄胡子的男孩，轮廓分明，黑而浓密的鬈发平贴在额头上，但是到了夜晚，当他的头发变得参差不齐时(这种发型更适合他)，我父母常说他看起来有某种中世纪佛罗伦萨的风格。他的脸很有趣，眼睛尤其惊人。他的个性颇能凸显自我。他的双手强壮而具骨感，而他的手指方正……由于他几乎没有(来自家庭的)支持，他问我父母是否愿意让他到我们家来工作，于是后来他就成为家里的一分子了。我现在还可以看见他在五楼的小画室里……有五年的时间他在那儿谱写了大部分的作品。当时他几乎每天晚上都到这儿来，下午也常来，他一到画室里就在小桌子上摆出一些纸，离开时则将这些未完成的乐谱留在那儿。他通常都在钢琴上……或者有时在房间里来回走动着作曲。他会有一大段时间即兴弹奏，然后来回走着哼着，嘴里永远叼着香烟，不然就是在手指里卷着烟草和纸头。当他发现他要的东西时，就会开始谱写乐曲。他很少修改，不过他花很多的时间在脑中与钢琴上构思，然后才谱写出来。他极少对自己的作品感到满意……他很容易受挫而且极为敏感。最微不足道的东西可以使他情绪愉悦，也可以使他闷闷不乐或生气。他非常不善交际，当我父母邀请朋友到家里来时，他



冯·梅克夫人一家，约 1878 年

也从不隐瞒他的不悦，因为他不常与陌生人打交道……他古怪而极不圆滑，不过他与喜爱的人相处时则很具魅力。

她还写到，德彪西虽然心情善变，但是都能够以嘲讽的模仿与逗趣的歌曲来应付；他玩纸牌的时候很输不起，不过在他们位于达夫瑞的别墅里倒是位技巧不错的槌球手，他与她的母亲会演唱他在那儿谱写的歌曲。

德彪西在法斯尼耶家度过的时间要比在自己父母那文化气息有限的家里所度过的时间多得多，他只在夜里返回父母那儿睡觉而已。法斯尼耶先生想必是位很能容忍的丈夫，因为现在我们已经很清楚，存在于这位忧郁的

18 岁青年与他年轻妻子之间的关系是男女感情，而且可能涉及性爱的关系。虽然如此，他还是以极度友善的态度对待年轻的德彪西，将他带进书房并推荐一些书给他，而几乎没有受过什么教育的德彪西则狼吞虎咽地阅读着这些书。据说他经常花很长的时间查字典，弥补知识上的缺陷。正是在法斯尼耶家里，他首度接触到当代首要象征派诗人斯蒂凡·马拉美（Stéphane Mallarmé）的诗，而且对于马拉美尝试在诗文中涵括音乐理念的企图很感兴趣。他也在比较保守的诗境中再次认识了魏尔仑，并且将他的一些诗谱成音乐，其中包括《优雅节庆》(Fêtes galantes）歌曲集的一个早期版本。他以极为俏皮而感人的方式将这些曲子题献给法斯尼耶夫人。“这些歌曲，乃因她一人而诞生，倘若它们不再出自这位歌唱仙女的嘴唇，也就会失去它们诱人的雅致了。”

进入吉罗的作曲班之后，德彪西一心朝成为伟大作曲家的路前进，虽然他青少年时期不服从权威，但还是遵循传统准备参加罗马大奖的竞赛。此项胜利将保证他能够在梅迪奇庄园，也就是他前一年在冯·梅克家人陪同下充满渴望凝视的那个庄园待上三年。要参赛，他必须以惯例指定的歌词谱写一首康塔塔，然而这项计划在 1881 年夏天被束之高阁，因为他再度加入冯·梅克一家的行列担任钢琴手。

冯·梅克女士从乌克兰（Ukraine）写信给柴可夫斯基：“我的小法国人很想到这儿来。”而德彪西也在 7 月旅行到俄国与她会合。他在靠近波多尔斯克（Podolsk）的

冯·梅克家住到9月，然后静不下来的冯·梅克一行人又旅行到莫斯科去。

纵然莫斯科有限的小社交圈以法语交谈并仿效巴黎时尚，但是这个古老的城市在这位年轻的“巴黎都会产物”眼中却显得有些简陋。冯·梅克女士既然全心投注于崇拜柴可夫斯基，便几乎没有时间分给自称“五人团”（The Five）的那些俄国民族乐派作曲家——里姆斯基-科萨科夫（Rimsky-Korsakov）、穆索尔斯基（Mussorgsky）、巴拉基列夫（Balakirev）、鲍罗廷（Borodin）以及居伊（Cui），因此德彪西对这些人的重要音乐作品的接触很有限。况且，穆索尔斯基已经于数月前因酒精中毒症而去世。除柴可夫斯基之外，冯·梅克女士惟一崇敬的作曲家是安东·鲁宾斯坦（Anton Rubinstein）。当时蓬勃的文学与政治理念可能也没对冯·梅克主持的沙龙聚会产生什么影响，倒是冯·梅克女士的长子，也就是放荡的弗拉基米尔（Vladimir），带着德彪西到各个酒店去喝酒（这是弗拉基米尔自己所钟爱的事），才使德彪西认识到一点莫斯科的波希米亚层面。我们知道德彪西与他的雇主一起演奏了许多柴可夫斯基的音乐，并且获得了鲍罗廷一些歌曲以及里姆斯基-科萨科夫早期歌剧之一的复本，不过他的时间有限，无法深入探究这些音乐。

返回巴黎之后，德彪西在音乐学院里变得越来越不愿墨守成规，他所见过的大世面燃起他偏颇、略带贵族气的心态。他不再称自己是阿齐尔-克劳德，而只有克劳德，不过暂时也将姓氏拼为 de Bussy 两字，以弥补缩短了



莫　斯　科

的名字，同时开始以倨傲的姿态对待同学与老师们。可能是因为他与吉罗之间的友谊以及吉罗对他的能力的信心，才使他不致被退学，其他一些违抗学术传统且态度远不及他狂妄的同学，却都招致了退学的命运。此时，他虽然渴望挣脱一切羁绊，还是接受了吉罗的忠告，专注于创作学术性的作品，以符合罗马大奖竞赛的初赛条件。诸如《致敬》（Salut）、《春天》（Printemps）以及根据海涅（Heine）的诗所写的《间奏曲》（Intermezzo）等作品都显示出一个充满原创性的心灵受到自己亟欲推翻的传统的束缚。在这些年间可以看到这位年轻作曲家的音乐创作有了长进，他依然经常出入法斯尼耶夫妇开放自由的家庭，



里夏德·瓦格纳于 1880 年

在那儿谱写了许多现在已被遗忘的作品，包括一首《夜曲》(Nocturne)和一首为小提琴与钢琴所写的《谐谑曲》(Scherzo，法斯尼耶女士于 1882 年安排此曲公开演出)，并且再度加入冯·梅克夫人的巡回行列。他在 1882 年再度造访了莫斯科，然后从那儿前往维也纳与威尼斯。据说德彪西在维也纳听到一场《特里斯坦与伊索尔德》(Tristan und Isolde)的演出，我们不能忽略这部惊人的音乐给他的印象，因为这个作品从来不曾在音乐学院出现。有些文献也显示德彪西在威尼斯与瓦格纳相遇，不过这想必只是一次礼貌性的拜访，因为这位来自拜罗伊特(Bayreuth)的年迈大师当时健康情况恶劣，而且随后不久即告别人世。

回到巴黎之后，德彪西开始为 1883 年的罗马大奖竞赛谱写一首康塔塔，并继续扰乱着音乐学院的秩序。有一次，据称他在吉罗的一堂课上尝试以钢琴制造出出租汽车的声音，他对着尴尬的同学们吼叫："你们为何如此震惊?你们在聆听和弦时，难道就不能不知道它们在和声系列中的位置与目的吗？它们从哪里来？它们要到哪里

去?这有什么重要的?聆听就够了。如果你无法听出个所以然来，那就去告诉院长先生我正在破坏你们的耳朵好了。”如此的傲慢态度是德彪西正尝试根据他心底的感受发明一种新的音乐语言而导致的自然结果。正如同学之一雷蒙·邦努(Raymond Bonheur)后来说的:“他宁可同意制造假钞，也不愿在心中毫无强烈动机的情况下谱写三小节音乐……他极度在乎某些人的意见……但是完全不在乎群众的好恶……”

他参加1883年罗马大奖赛的作品是康塔塔《格斗者》(Le Gladiateur),赢得第二奖,虽然它完全不能表现这位叛逆作曲家的真正企图。他的朋友保罗·维达尔险胜过他,但是他们两人之间毫无敌意,甚至还在德彪西家里举行了一个庆祝会，保罗·维达尔许久以后在一篇文章里报道了这件事:

在1883年底,我夺得了首奖……而德彪西获得二等奖……德彪西家里以一顿盛餐庆祝这事，使我留下了快乐的回忆。我被看待成家中的一个孩子。欧内斯特·吉罗主持了这个小小的家庭庆典……德彪西夫人是个热切为儿子奉献的母亲，她非常兴奋;她儿子在旅途(前往俄国)中写给她的每一封信都是她生命中的重要事件。她非常仁慈,而且很宠爱我;她也是个绝佳的厨师,并且喜爱做可口的甜点，这些甜点也很能满足德彪西那挑剔的饮食口味……这对夫妇非常谦逊有礼，但是……他们对于一切都很感兴趣,也非常了解时事……

德彪西的失望之情溢于言表，他的朋友都看得很清楚，不过由于他只差那么一点点就可以获得首奖，因此人们说服他隔年再试一次。他开始根据班维尔名为《木头狄安》(Diane aux Bois)的一部喜剧来谱曲，但是吉罗建议他暂时放下这个构想，因为它不是参加罗马大奖的材料。在这段时间里，这位20岁的作曲家变得瞧不起音乐学院和他那些胆小的同学，于是他最后被传唤到注册主任那儿去解释自己的态度，这位愠怒的校方官员质问他："你遵循的是什么法规?"德彪西轻蔑地回答道："我的乐趣。"这使他的师长气得脸色发白而说不出话来。

还有一次，又是因为吉罗的调停干预才使得德彪西没有立刻遭到退学，而且也是吉罗将他的技巧调教到自信的巅峰，使他能谱写出《浪子》(L'Enfant prodigue)，一部根据《浪子》(the Prodigal Son)的故事所写的康塔塔。此作带有浓厚的马斯奈影响，不过德彪西终于在1884年以它赢得了罗马大奖。德彪西后来回忆起这胜利的一刻：

我对于罗马大奖最快乐的印象其实与它本身无关。我当时在艺术部门一边等待比赛的结果，一边看着塞纳河(Seine)上匆匆驶过的小汽船。我相当平静，已经忘了任何与罗马相关事物所引发的感受，在水波上跳动的愉悦阳光所散发的魅力是如此迷人。这种魅力吸引住那些开心的游人，这些人是全欧洲所钦羡的对象，正在各个桥上度过一小时又一小时的时光。突然间，有人拍拍我肩膀并喘不过气来地说："你赢了大奖!"信不信由你，我向

你保证，当时我原有的乐趣都消失了！我脑中立刻闪过那些最微不足道的官方奖励也不免会带来的枯燥无聊、痛苦煎熬。此外，我感觉到我不再是自由的。但这些感受很快就消退了，我们无法不感受到罗马大奖的短暂荣耀闪出的细微光芒，而当我于 1885 年抵达梅迪奇庄园时，我几乎认为自己就是古老传说中描述的众神的宠儿。

古诺在听过《浪子》之后拥抱了德彪西说："我的孩子，你有天赋。"而《费加罗报》(Le Figaro)的乐评则描述德彪西是："注定会得到许多赞扬的一位音乐家……也会有许多毁谤……他乐谱的起始几小节就显露出充满勇气的本质与杰出的性格。"

泪水盈眶地与自己家人及法斯尼耶一家（尤其是法斯尼耶夫人）道别之后，德彪西于 1885 年 1 月启程，带着他年轻的惶恐心情准备到罗马去居住三年。

3

罗　　马

当德彪西抵达罗马时，这个古老的城市成为意大利统一之后的首都也不过15年的时间。几个世纪以来，它一直由罗马教皇兼任国家政府的领袖，虽然如今教皇已经被迫局限在梵蒂冈的范围内，他沉重的道德权威还是严密地笼罩着这个城市。在巴黎住过之后，罗马想必显得窒闷、偏僻而稍微老式了点。

虽然梅迪奇庄园是建于1557年文艺复兴时期的建筑珍宝，并且有许多华丽的花园，但是德彪西在那儿一点也不舒服。由于正值冬天，起初几乎不停地下雨。德彪西写信给法斯尼耶一家：

现在我身处于这个令人憎恶的小镇……我的朋友们到蒙地罗通多(Monte Rotondo)来接我，我们六个人就睡在一间肮脏的小房间里。你们一定无法想像这些朋友变了多少！完全没有他们在巴黎那种热心的友善态度。他



克劳德·德彪西与梅迪奇庄园的同伴,1885年

们冷漠而只在乎自己的重要。他们充满了太浓厚的罗马大奖习气。

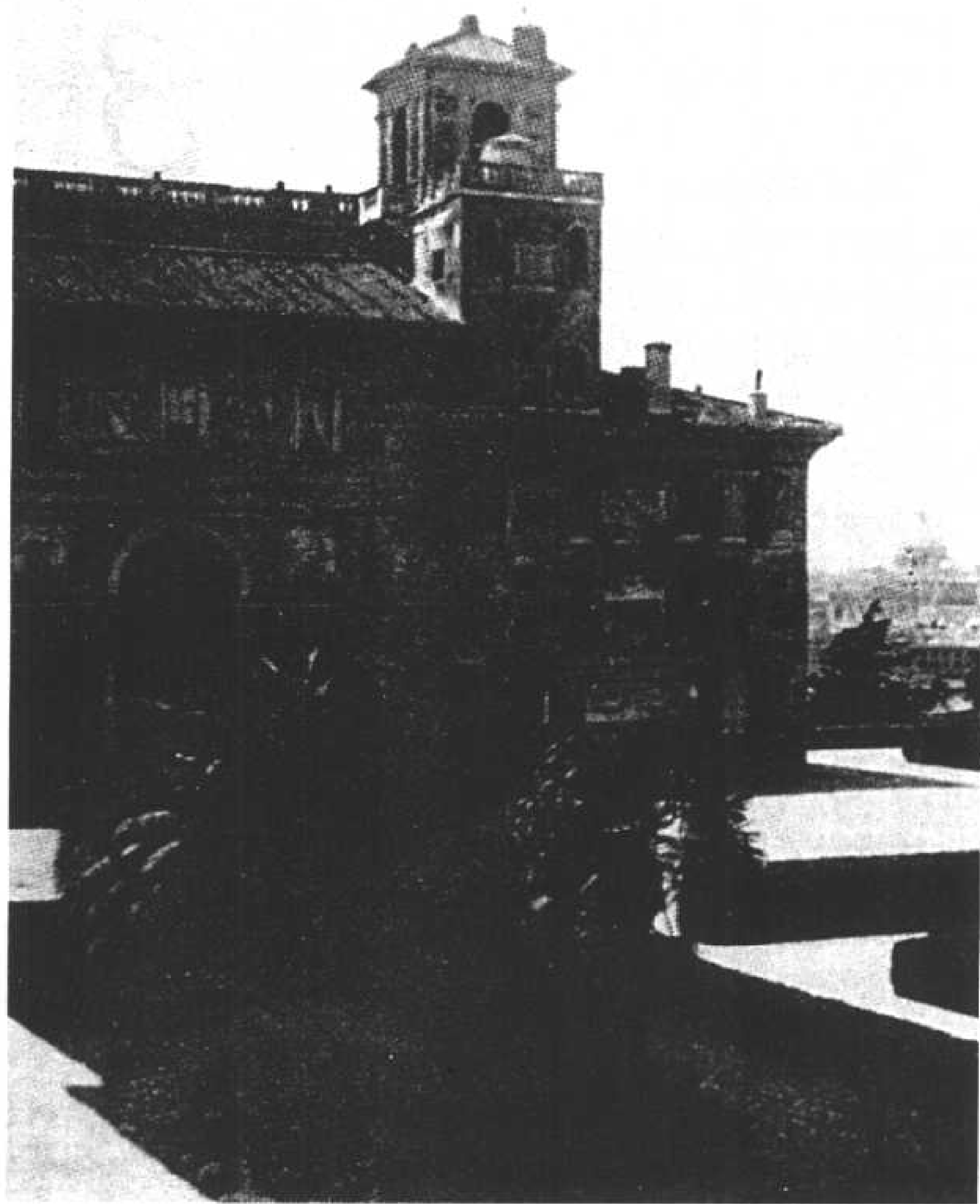
夜里抵达庄园时，我演奏了我写的那部康塔塔，它受到一些人的喜爱，但是不包括那些音乐家在内。

我不在乎。我们在巴黎所听闻的艺术气氛与友谊似乎都太夸大了。除了一两个人之外，在这儿与人交谈十分困难，而当我听到他们平常的谈话内容时，就忍不住想起，我们从前的交谈曾经使我的心灵见识到许多事物。这里的人们也非常地自我中心……我努力要工作,但却没有办法。

再度写信给法斯尼耶一家的时候，他说:“我扭转自己的脑袋也没有结果,只会让自己发烧而已。”

德彪西必须与其他六个学生一起睡在一个大而阴暗的房间里，他们戏称它是“古意大利坟墓”。他所抱怨的同伴中包括了他在音乐学院时期的老朋友保罗·维达尔与加布里埃尔·皮埃内，这些人不断地争论着矫情的艺术理论,而食物太差也导致德彪西后来抱怨他“险些食物中毒”。德彪西后来描述这一段时期时写道:

餐桌上的对话十分类似固定的菜单，根本不必想像讨论的内容会是新艺术理论或者古代大师的狂热梦



罗马的梅迪奇庄园

想……我们与罗马社会根本没有任何交流，因为这个社会孤僻的程度正如同它闭关自守的态度，而学生心灵中那年轻而完全法国式的独立性与罗马的拘谨毫不相容。

德彪西被隔离于这个他也戏称为“强制兵营”的地方，既不同情同辈的学生，也不在乎同为艺术家的庄园主持人卡巴特（Cabat），只是挣扎着谱写他的第一首“作品”——这是每个学生每年都必须送到巴黎去证实自己有所进步的作品。他根据海涅诗作的法译本所选定的歌词《祖雷玛》（Zuleima）很快就难倒了自己。他表示这些文字“只是规模很宏大而已，我的音乐将会被它们的重量压垮”。他接下来尝试重新谱写班维尔的《木头狄安》，但是很快就发现他是在“进行一个超过自己能力范围的作品。由于没有先例……我必须自行创造出新曲式来。”他处于艺术的危机中，对于自己所做的一切尝试都不满意，并渴望谱写出只有自己心灵能够约略窥见的音乐，结果只好将未完成的《祖雷玛》送到主办罗马大奖的学院去受审。不出所料，他们觉得它“无法理解”，而且十分“诡异”。

虽然他在与同伴大声朗读魏尔仑、波德莱尔（Baudelaire）、莎士比亚以及新近流行的前拉斐尔派（Pre-Raphaelite）的罗塞蒂（Rossetti）时得到慰藉，并且在相片与画像中显露出一贯的超然冷漠姿态，然而，德彪西内在的不安仍透露于一封信中，这封信直到他死后 20 年才重见天日。在信里，他承认法斯尼耶夫人对于他的情


弗朗茨·李斯特

感与灵感都有长远的影响：

我必须告诉你，在过去两个月里我没有任何改变，如果有的话，那就是我的感情在这段时间里反而更加深了。我不得不承认这些感情的力量，因为激发它们的根源如果不存在，我也就无法生存下去。如果一个人的想像力不再愿意接受自己的控制，那么这个人还不如不要活了。如同我从前告诉你的，我一直都太习惯于只经由她来想像、构思一些东西……我知道这违背了你要我尝试减少对这份友谊的热情投入的劝告，我也知道这是疯狂的，正因为它如此疯狂，使我变得不可理喻。严肃地思考它不仅更使之恶化，而且几乎让我相信自己为这份爱情所做的牺牲还不够。

最后，他带着一种“极度无法自处的感觉”，并且渴求着他无法捕捉到的艺术原创性，在写给法斯尼耶一家人的信中表示自己“太思念我的自由，太钟爱我自己的理念”。由于处在这种心情下，他便接受了约瑟夫·普瑞莫里（Josef Primoli）伯爵的邀请，到他位于福米西诺

(Fiumicino)的海边别墅去度暑假。然而,他在那儿还是一样感觉不自在,因而很快又带着挫折感回到罗马。

尽管有这些挫折，他还是获得了一些有用的经验。德彪西虽然对意大利歌剧没有兴趣，但他仍结识了莱翁卡瓦洛(Leoncavallo),此人当时还靠着教书勉强为生,不过很快即将谱写出举世闻名的“写实”(verismo)歌剧作品《小丑》(I Pagliacci)，并由德彪西的引介认识了剧本作家，也是《梅菲斯托费尔》(Mefistofele)的作曲者博伊托(Boito)。莱翁卡瓦洛也将德彪西介绍给当代最伟大的意大利作曲家——威尔第。根据德彪西的说法,他在位于圣阿加塔(Sant' Agathe)的别墅里与这位70岁的作曲家见面，当时威尔第正像个农夫般地在他的花园里工作。午餐时的交谈是礼节性的，而德彪西也未受到这些人的影响。他对李斯特(Liszt)的印象比较深刻,他是在李斯特的学生斯甘巴蒂(Sgambati)家中见到他的。这位早年最伟大的超技钢琴名家当时已经70多岁,并且进入了半神职状态;但是德彪西后来曾经表示,李斯特神父依然“仿佛能够让踏板呼吸”,而“会呼吸的”踏板后来成为德彪西钢琴作品的典型标记。这位年迈的大师与斯甘巴蒂一起弹奏了圣-桑的《贝多芬主题变奏曲》(Variations on a Theme of Beethoven),而德彪西在后来与保罗·维达尔一道拜访时,则为李斯特弹奏了夏布里埃的《浪漫圆舞曲》(Valses Romantiques);但是这份友谊未能继续发展,因为李斯特次年就过世了。

李斯特的钢琴技巧与瓦格纳的作曲手法是19世纪

反古典主义的“新音乐”中并肩矗立的两大支柱，将深深地影响德彪西一段时日。他在梅迪奇庄园里数次弹奏《特里斯坦与伊索尔德》全曲，而他也承认自己已经成为“一位瓦格纳的推崇者，严重到忘却了基本的礼节”。尽管如此，他也只是跟随着当时席卷欧洲音乐界的一股风潮而已，不过这却使他与接替卡巴特而成为庄园主持人



波提切利的《春》之局部

的艾伯特（Hébert）发生了正面的冲突，因为艾伯特是一位痛恨瓦格纳而尊崇莫扎特的画家。

德彪西在罗马的美术馆与博物馆中寻求慰藉，也到罗马街上的即兴喜剧院去看舞台上表演的马戏团小丑、鸽人以及普钦内拉木偶等奇异角色。他还漫游到阿尼玛的圣玛丽亚小教堂（San Maria dell' Anima），在那儿听到了帕莱斯特里那（Palestrina）与拉绪斯（Lassus）的弥撒曲，他们的对位写作对德彪西来说有如魔术般神奇，因为他自己只是研读过此类技巧的枯燥学术练习而已。如同他写给法斯尼耶的信中说的："这是惟一能够唤醒我音乐感受的一些场合。"而与这种音乐的深刻美感相比，"古诺的音乐似乎成了歇斯底里的神秘产物，而且听起来有如亵渎的闹剧。"

多次写信告诉法斯尼耶夫妇他无法再忍受罗马之后，德彪西终于跪倒在艾伯特的脚下（他真的这么做），然后戏剧化地哭泣，并威胁艾伯特如果不允许自己立刻离开罗马返回巴黎的话，他就要自杀。面对着这样一场表演，这位主持者十分欣赏他戏剧性的做法，实在难以拒绝，德彪西因此得以于1886年初抵达巴黎。一回到巴黎，如他在一封信上写的，他就能够尽情享受他对于"马奈（Manet）与奥芬巴赫"的矛盾喜爱，重新与法斯尼耶家人联络上，并且造访了所有他喜爱的老咖啡馆，在那儿结识了音乐出版商艾米尔·巴龙（Emile Baron），而巴龙又将他介绍给最具影响力的象征派杂志《独立评论》（La Revue Indépendante）的主编。然而，这阵逃避只维持了几个

星期。法斯尼耶先生或许是因为逐渐担忧这位年轻人对他妻子的迷恋，因此很快就说服没有任何真正经济来源的德彪西返回罗马。

回到梅迪奇庄园，他再度感到“无比的倦怠，这已成为空气中的一部分”。在这一年所剩的日子里，他继续漫无目标地游荡，然后在夜里回到“囚犯群”中去睡觉。他就在这种情绪下开始谱写另外两件作品：《幸运的少女》(La Damoiselle élue)，它根据罗塞蒂的前拉斐尔派诗作《幸运的少女》(The Blessed Damozel)的法译本而谱写；作品《春》(Printemps)，灵感来自波提切利(Botticelli)的画



克劳德·德彪西在罗马，1885 年

作《春》(Primavera)。他此时可能还开始谱写给钢琴与管弦乐团的《幻想曲》(Fantaisie)。《春》是惟一及时完成赶送巴黎的作品，他似乎对它有一份真挚的热诚。他写信给艾米尔·巴龙说：

> 我希望能够表现出大自然事物那悲惨而缓慢的诞生，它们逐渐绽放的花朵以及最终进入新生命重生的那种欢愉。全曲并没有一个既定的故事情节，因为我鄙视一切必须配合某种你手里正巧有的文学内容来发展的音乐。因此你可以了解《春》的音乐会多么富含暗示性。我很怀疑我是否能够照自己的意思完成它。

德彪西虽然反对运用文学内容——这种态度在经历过班维尔与海涅两个作品的失败之后是相当自然的，而且可能也反映出此时罗塞蒂的诗文所带来的问题，但这次他来自绘画艺术的灵感却产生了一首成功的音诗，此曲分为两个部分，并采用了无歌词的合唱团。即使此曲显露出瓦格纳与弗朗克的影响，但同时也透露出德彪西成熟之后明显的创意风格，然而经过一连串无法解释的意外事件之后，这份乐谱在装订厂遭到焚毁，而负责罗马大奖审核的学院只能根据勉强重新谱写的版本来判断它的优劣。学院诸公见到这个作品时表示："德彪西先生没有流于平淡或枯燥，相反，他显然特别偏好不寻常的效果……他应该小心这种模糊的印象主义，因为这是艺术真理最危险的敌人之一……本学院将静待德彪西先生这

样有天赋的音乐家创造出更好的东西来。” 从学院派的观点来看,“印象主义”简直是最严重的贬谪词语,当时的印象派画家们因其绘画手法几乎背弃了一切传统法则,而遭到学院派人士与普遍大众的齐声指责；但是到了1887年，德彪西已经挣脱了老师们的羁绊而不在乎大众的评价，因为他用长时间接触精致事物所发展出来的贵族式轻蔑态度来看待普通大众。在接到这个作品的评鉴报告之后不久,他写信给法斯尼耶先生:

我宁可在巴黎加倍地工作也不愿在这里苟且偷生。我将在星期六离开，应该会在下星期一早晨抵达巴黎。我乞求你,不要太苛责我。你的友谊将是我所有的财产。

于是在梅迪奇庄园仅仅待了两年而非通常的三年之后，德彪西于1887年返回巴黎，开始面对独立音乐工作者的茫茫未来。

4

波希米亚人

德彪西抵达巴黎时只带着他的手稿和一些日本手工艺品。他没有明确的经济来源，因此起初必须仰赖朋友们帮忙，以便安顿下来。他已经 25 岁，觉得不能够再回到父母家中，于是漂泊于朋友家一处又一处的临时居所。法斯尼耶夫妇给予他金钱，为他推介也提供忠告，但是就连这些从前无比亲近的老朋友们都不再真的亲密了。法斯尼耶夫妇的女儿写道："他有了转变，我们也是，他沉默寡言而不善交际，因此不再感到自在……然后逐渐地，他结识了新朋友之后就不再过来，而我们也就没有再见过他了。"

这些新朋友包括了当时最有地位的文学界与艺术界人士，一如往常，其中并没有太多音乐家，不过德彪西名义上依然是音乐学院的一分子，而且经常与他从前的老师吉罗见面。通过这些朋友的关系，他获得了零星的教学与编曲工作，但似乎不曾公开举行过演奏会；不过，他

继续稳定地作曲。除了《幸运的少女》之外，他谱写了短小的沙龙钢琴小曲与歌曲，这些都是由他新的文学兴趣所带来的灵感。

此时巴黎文学界最主要的据点位于罗马街（Rue de Rome）87号。每个星期二，在刚出版重要作品《诗集》(Poésies)的象征主义诗人马拉美的公寓内，年轻的作家、画家与音乐家们摩肩接踵，其中包括了聪敏而暴躁的詹姆斯·麦克尼尔·惠斯勒(James McNeill Whistler)之类的艺术家，罗斯金(Ruskin)曾经形容惠斯勒以他大胆而富创意的印象主义“将一块颜料扔到大众的脸上”。马奈



《蒙马特尔大道:夜之印象》，毕沙罗绘，1897年

也在那儿，还有奥迪隆·雷东(Odilon Redon)、魏尔仑、儒尔·拉弗格 (Jules Laforgue)、保尔·瓦莱里 (Paul Valéry)、保罗·克洛岱尔 (Paul Claudel)、安德烈·纪德 (André Gide) 等其他诗人，以及令人惊异的维里耶·德·里尔·亚当(Villiers de Lisle Adam)。不过马拉美仍是这一群人当中公认的领袖。他的一个学生描述道：

一个愉悦的声音……其演说既含蓄又具有无穷的涵义，将每一个议题提升到巅峰……在文学、音乐、艺术、人生，甚至每日报上的事件中，找寻着事物之间蕴



马奈所绘的马拉美

藏的共通点……当他在梦的世界里把宇宙描绘出来时，宇宙变得无比简单，就如同海洋浓缩在一个贝壳的喃喃细语中。

马拉美所传授的概念中有一项是德彪西认为特别具启发性的:象征主义艺术家应该完全排净他内在的心灵，从而成为一个容器来接纳外来的刺激与感受。他要像房间里一面装饰华丽的镜子一样。象征主义者尊奉完全开放的接纳性。

当时巴黎艺术界所有的人和期望参与这个盛会的人，可能都曾经在不同的时间来过这幢著名的公寓。在那儿，另一项吸引德彪西的伟大理念是各类艺术的整合。音乐、绘画和文学能够以彼此的词汇来思考。根据兰波的十四行诗来看，母音就富有色彩；于斯曼(Huysmans)在他深具影响力的小说中阐述表面上的“违背本性”(À Rebours)具有绝对的重要性时，就曾经描写到“气味的交响曲”这种说法;对马拉美而言,语言富有音乐的特质，而诗可以如一首音乐作品一样来创作；而惠斯勒则为他的画作附上音乐性的标题，如灰色或白色的交响曲、红色或金色的夜曲等。然而，这些艺术家们所向往的音乐却非法国的音乐，即已具有地位的古诺、弗朗克、圣-桑,以及他们的同侪,或者年轻一点的音乐家肖松(Chausson)、丹第(d'Indy)、杜卡斯(Dukas)、福雷(Fauré),或鲜有人知的德彪西,而是瓦格纳,他对巴黎迟来的征服此时几乎已经彻底完成了。



《瓦格纳评论》(La Revue wagnérienne), 1885 年 5 月。方丹 – 拉图尔(Fantin-Latour)的石板画作品

瓦格纳的阴影无处不在。他将音乐简化成无限的和声，而这些和声似乎能够渗透到马拉美与象征派追随者们极其重要的梦想世界中。他已经在自己于拜罗伊特建造的剧院中尝试过各类艺术的整合，而他的许多部音乐戏剧也构筑于前拉斐尔派所钟爱的中古世界的幽暗神话与传说的题材上。文学界对他崇敬有加，而在著名的拉慕瑞(Lamoureux)、帕斯德路普(Pasdeloup)、科隆内(Colonne)等著名乐团举行的系列音乐会中，巴黎音乐界也跪倒在他的脚下。谱写仿瓦格纳歌剧的法国人当中包括了肖松(《亚瑟王》〔Le Roi Arthus〕)与夏布里埃(《格温多林》〔Gwendoline〕)等风格迥异的作曲家，于是崇敬瓦格纳已久的德彪西在 1887 年开始谱写他的《五首波德莱尔歌曲》(Five Baudelaire Songs)时，风格里就带了不少的瓦格纳味。除了这些影响之外，日本艺术的精简线条，以及埃德加·爱伦·坡(Edgar Allan Poe)的诗与故事里极度敏锐的奇特心境，都


埃德加·爱伦·坡

投入了这个文化的熔炉里。马拉美当时正要完成这位伟大的美国作家作品全集的法译本，并且在自己的诗作《爱伦·坡礼赞》(Hommage à E. A. Poe) 中称他“以一把赤裸的剑挑起同世纪的诗人们”，而奥迪隆·雷东则由爱伦·坡的世界得到灵感而创作着他特异的梦幻景象。德彪西也受到爱伦·坡的吸引，如同安德烈·苏瓦瑞(André Suarès)写给罗曼·罗兰(Romain Rolland) 的信所显示的：“德彪西先生……正在谱写一首交响曲，它将会呈现出以爱伦·坡故事为基础的心理概念，尤其是他的《大宅的崩溃》(The Fall of the House of Usher)。”这首交响曲结果不了了之，不过这是人们首度提到这个即将困扰德彪西一辈子的创作愿望。

起初，德彪西在这些聚会当中，尤其是在马拉美的公寓里，只是个害羞而且相当不自在的旁观者，但是当他逐次尝试每一个新理念与新影响时，他的心灵就成了一个吸引各种可能性的大漩涡。而且他也不愿固守窠臼。根据一种说法，他于 1887 年前往勃拉姆斯所称的“音乐家圣地”维也纳。据说他在那儿曾经见到勃拉姆斯，勃拉姆斯虽然起初拒绝见他，但后来态度软化下来并和善地接待了他，甚至带他去看了一场《卡门》的演出。不过，54 岁



加布里埃娜·杜邦，皮埃尔·路易摄影



皮埃尔·路易

的勃拉姆斯与25岁笨拙的德彪西这样两个个性天差地远的人会有什么共通之处，实难想像，尤其是勃拉姆斯对法国人并不特别友善。

德彪西那一年也造访了伦敦。这个全世界最大的城市似乎很令这位法国人着迷，他以羡慕的眼光注视着它的工业发展以及它辐射至庞大殖民帝国各个角落的势力。这个帝国正是法国尝试模仿的对象，导致了法国亟欲吞并非洲与东南亚各地，据为自己的新领土。有些人，像左拉(Zola)，将会寻求英国这个容忍度高但守旧、僵化的政治体系作为逃避法国政治动荡的避风港；有些人则到那儿寻求灵感，就像兰波与魏尔仑深深为伦敦骇人听闻的贫民窟与拘谨的清教徒风气所吸引。其他人，例如德彪西，感兴趣的是奥斯卡·王尔德(Oscar Wilde)领导发起的美学运动，或者是他非常景仰的前拉斐尔派绘画，他甚至配戴松垮的领带与突兀的帽子来仿效他们所流行的颓废风格。他为了向这个流派致敬而刚谱写完成的精致的康塔塔《幸运的少女》似乎正是能够吸引伦敦出版商诺维罗(Novello)的理想作品。不过，虽然许多法国人被称为亲英派，而且英国事物早在19世纪70年代就流行到巴黎，但是伦敦对于法国却不

具有同样的兴趣，更不用说法国的音乐了。肖伯纳(Bernard Shaw) 认为吉尔伯特与沙利文 (Gilbert and Sullivan)的轻歌剧与奥芬巴赫比起来显得太拘束而放不开，但这已是伦敦除了音乐舞厅之外最轻松的音乐了。勃拉姆斯在这里显得很现代，而他的英国徒弟斯坦福(Stanford)、帕里(Parry)以及早期的埃尔加(Elgar)则争相将亨德尔(Handel)与门德尔松(Mendelssohn)的清唱剧改编成笨重的管弦乐版本，以吸引严肃音乐会的听众，法国音乐在英国人眼中"太没有分量"了。甚至晚至 1907 年，德彪西还写道："我会说，英国人只对严肃的音乐有兴趣，而这类音乐到目前为止都以亨德尔和沙利文为主要来源。"

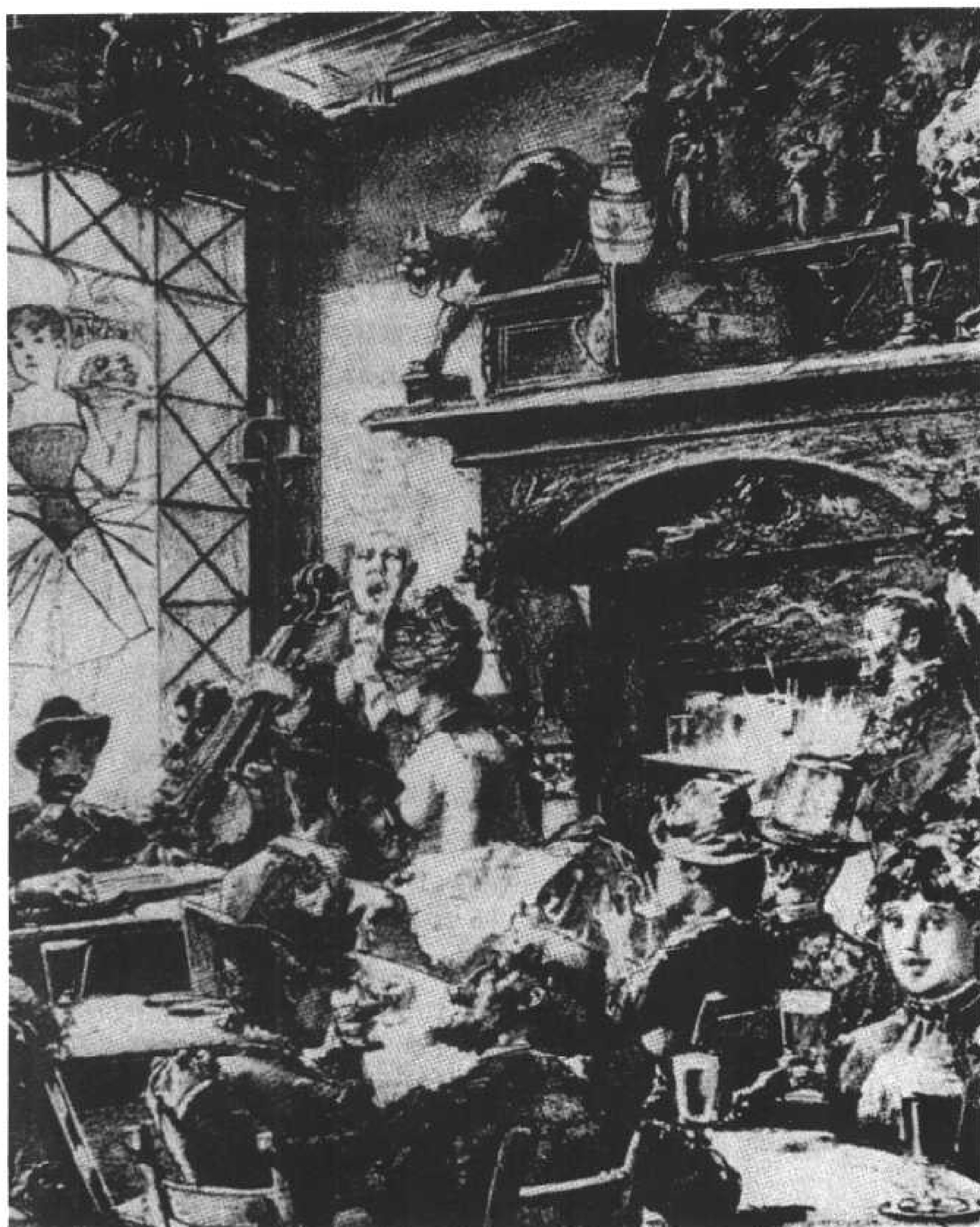
德彪西确实与帕里见了面，他是当时皇家音乐学院的院长，然而这并不是一次心灵沟通的会面，而德彪西也无法将他的作品推销给诺维罗或任何其他英国的出版商。除了见识到透纳(Turner)的画作，并十分欣赏它们的早期印象主义风格之外，这趟旅行是一次失败之旅，于是这位年轻的作曲家很快就回到巴黎去了。

1887 年至 1889 年绝大部分的时间德彪西都待在巴黎，他在此地遇见了他第一位公开交往的恋人加布里埃尔·杜邦 (Gabrielle Dupont)，也就是著名的"绿眼嘉比"(green-eyed Gaby)。她是位活泼的金发女郎，很能融入德彪西的艺术朋友圈内，他们两人共同拥有一个家，先是住在伦敦街(Rue de Londres)上，从那儿可以看见马歇尔·麦克马洪 (Marshal McMahon) 总统任内在巴黎建造的圣

心大教堂(basilica of Sacré Coeur);后来搬到古斯塔夫·道雷街(Rue Gustave Doré)上去。他们经常双双出现在蒙马特尔大道附近的黑猫咖啡馆，参加每周五在那里举行的文学聚会,这是另一个巴黎文艺界人士聚集之处,室内的墙壁上挂满了高更(Gauguin)与印象派画家的不流行的作品。嘉比在这些聚会里总会成为德彪西笑话中的牺牲者,而且她也完全不介意,因此对这位耽于逸乐的作曲家来说,这似乎是最适合他的一种爱情关系了。

德彪西此时结交的益友包括了爱德蒙·拜伊(Edmond Bailly),拜伊在肖塞丹登(Chausée d'Antin)拥有一家名为"独立艺术图书"的书店,这家书店是象征主义理念的发源地,也是深具影响力的《独立评论》发行总部。拜伊对德彪西留下了非常深刻的印象，于是尽其所能地支持德彪西,并对热内·彼得(René Peter)说:"这位杰出的艺术家……有一天将会成为最有名气的一位。"拜伊将德彪西引介给许多诗人与艺术家,其中包括身兼摄影家、诗人、冒险小说作家等多重身份的皮埃尔·路易(Pierre Louÿs)。德彪西很快地成为某位退休作曲家最亲近的朋友，并且几乎每天都到他家里去；而作家亨利·德·瑞尼耶(Henri de Regnier)正是在这位退休作曲家的居所里观察到德彪西的:

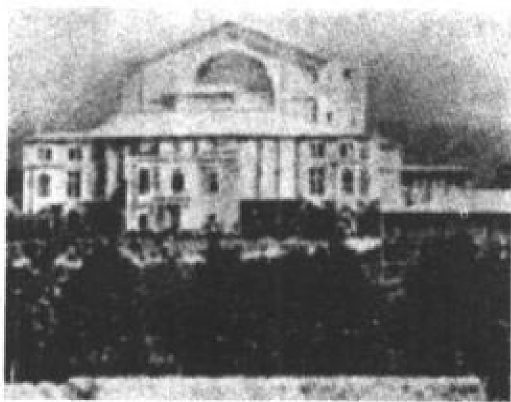
……他有着松软而不挺拔的身躯，苍白而滑嫩的皮肤,沉重而下垂的眼睑底下活泼的黑眼睛,粗大而畸形突出的额头上垂着一撮长鬈发，以及热情而专注的整体表



黑猫咖啡屋,1885 年

情，有着一半猫一样的、一半吉普赛人的特性……他喜爱书籍与珍贵的物件，不过最终总是回到音乐上来。他很少谈论自己，但却严厉地评论同侪。惟一让他显露欣赏之情的只有文森·丹第与欧内斯特·肖松。我并不特别记得他说的哪句话，但是他说起话来倒像个聪明人，并能抓住你的兴趣，只是他的态度总是相当疏远而令人难以捉摸……

德彪西还认识了富有的艺术爱好者艾蒂安·杜班(Ètienne Dupin)，他于1888年慷慨出资带着德彪西一起到拜罗伊特去。这两人在这趟旅程里聆听了《帕西发尔》与《纽伦堡名歌手》两剧，而次年他们前往聆听《特里斯坦与伊索尔德》时又再听了一次《纽伦堡名歌手》。这些旅行让德彪西肯定了他对瓦格纳的喜爱，然而拜罗伊特那近乎宗教式的气氛也使他开始意识到，臣服于如此庞大的影响之下将会有某种危险。当时仿效瓦格纳风格的歌剧出现在巴黎的情况，就足以证实有多少才华被这个“老鬼才”(Old Wizard：这是德彪西对瓦格纳嘲讽性的昵称)吞噬了。虽然如此，德彪西想谱写一部歌剧的欲望还是浮现了出来，他从拜罗伊特回来之后就对老朋友兼导师吉罗表示：



拜罗伊特

我想采用能够让我自由变换场景的诗作，以呈现出不同的背景与气氛，其中的角色不会互相争执，而是安分地过着自己的生活，达到自己的目标。

我们也知道他此时继续着他一贯的音乐实验，利用十二半音音阶来取代大小调的作曲模式。这条路线后来将由勋伯格与他的门徒深入探索发展下去。他再度对吉罗说："我们可以利用这些半音制造出你所要的任何音阶来……(其中含有的)模棱两可的和弦可以任你安排在无限多种的和弦系列中……"他还告诉其他朋友，他想要创作这样一首曲子：

当文字变得无力时，就由音乐接管，惟一的目标是要表现出只有音乐能够表达的东西。至于此作所需要的文字，我想要找一位诉诸含蓄暗示而非明白昭示含义的诗人，让我能够将自己的梦想嫁接到他的梦想上，他必须能够提供给我一些平凡人的故事，背景不属于任何特定的年代或国家……然后，我也不希望我的音乐淹没那些文字，更不能推延故事的发展。我不要任何非歌词所必需的纯粹音乐进展。普通歌剧里总是有太多的歌唱。音乐应该和文字本身一样迅捷地流动……

从这一段描述中可以很清楚地看出，德彪西强烈反对传统歌剧中固定安排的咏叹调与结构，但是也能够看出瓦格纳冗长的音乐剧的缺陷，而德彪西绝对不想重蹈

覆辙。

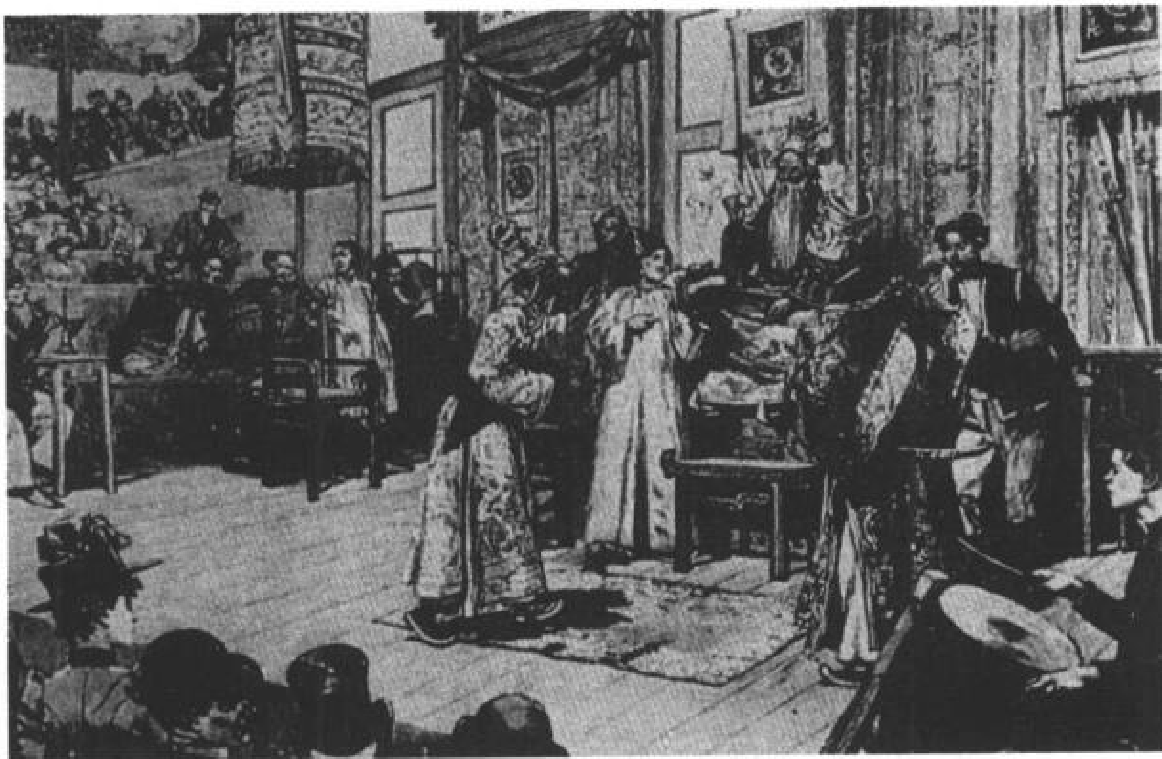
当这些音乐构想在他脑中酝酿，使他不断寻觅作品的新鲜创意时，他先专注于小规模但具魅力的沙龙钢琴小曲，如1888年的两首《阿拉伯风格曲》(Arabesques)以及1889年的《小组曲》(Petite Suite)。他也谱写了歌曲集《被遗忘的歌》(Ariettes oubliées：这是根据魏尔仑诗作谱成的曲子当中，第二组采用这个标题的作品)，同时又完成了他为钢琴与管弦乐团谱写的三个乐章的《幻想曲》(Fantaisie)，实际上可称为一首小型钢琴协奏曲。由于未能说服任何出版商出版《幸运的少女》，他只好将它当做规定的"作业"送到罗马大奖审核学院去，虽然他早已不再履行他对那个组织的任何义务了。他们在这个作品的评鉴报告中表示：



1889年世界博览会的越南亭与中央殖民宫 (Central Colonial Palace)

选用的歌词是散文而且不太有趣，但音乐则不乏诗意或魅力，只是它依然显示出作曲者蓄意诉诸模糊的表达方式与曲式的特征，而这一点本学院以前就已经抱怨过了……

影响他的实验的另一个重要因素来自1889年至1890年间在巴黎举办的世界博览会。德彪西偕同他的朋友、瑞士籍记者罗伯特·高德(Robert Godet)与作曲家保罗·杜卡斯一同参观。这次博览会为这个首都所带来的刺激非同寻常。在一片名为“火星广场”(Champs de Mars)的空地上,一个前所未有的钢铁建筑物在不到一年的时间内建造完成，用以代表法国的技术发明成就。埃



1889年世界博览会的越南剧场

菲尔铁塔在这片景观中是那么突出,其效果只有 20 世纪后半叶在欧洲各都市里树立的第一批高楼建筑群可与之相比。一向观察敏锐的短篇小说家莫泊桑(Guy de Maupassant)因为受到严重惊吓而逃开,遮着眼睛来避开它的野蛮气势;然而对于曾经乘坐电梯上去观看绝无仅有的巴黎景色的游客来说,它正是现代精神的表征,也代表了人类日常生活突飞猛进的黄金时代(Belle Epoque)。从塔上带着纪念勋章下来之后,他们可以参观环聚于铁塔四周的展示亭,几乎世界上的每一个国家,包括法国的新殖民地,都设置摊位展示他们的文化与产品,竞相与供奉着法国成就的诱人摊位争色。正是在这些各国摊位与仿效各国而建的民俗街和市场上,而非在枯燥的陈列展示中,德彪西与朋友们听到了他们从未听过的音乐。不仅有纯正的匈牙利吉普赛音乐,完全不同于音乐厅观众所喜爱的浪漫式仿制品,还有欧洲、非洲、阿拉伯国家、俄国的民俗音乐,而最吸引德彪西的则是充满节奏感、来自塔西提岛与越南的甘美朗乐团,这些音乐伴随着皮影戏和身着新奇多彩戏服的舞者所演出的传统戏剧。德彪西兴奋地写下了这次的体验:

来自越南的人呈现出歌剧的源头、类似古雅典的戏剧形式,只是这里有比较多的神和比较少的场景。一支小而音程不平均的竖笛导引着情感。一面锣负责制造恐怖……就只有这样。

这种音乐里使用的五音音阶与全音音阶是德彪西得到的主要启发,他特别佩服其形式之简洁,它们足以将瓦格纳的歌剧构想浓缩成一个午间的娱乐节目。

当时也展示了比较传统的外国音乐。尽管他早年曾经去过俄国,德彪西仍听到里姆斯基-科萨科夫指挥了一些他不熟悉的作品,包括一些家喻户晓的曲子,如穆索尔斯基的《荒山之夜》(Night on the Bare Mountain)、出自鲍罗廷《伊戈尔王子》(Prince Igor)的音乐、里姆斯基-科萨科夫自己谱写的《西班牙狂想曲》(Caprice Espagnole)以及一些比较不为人所知的曲目,它们对巴黎来说都是一种启发。正是这些音乐促使德彪西借来穆索尔斯基的《鲍里斯·戈都诺夫》(Boris Godunov)歌剧总谱,并仔细地研究了近四年。其中给他印象最深刻的是它演说式的语言节奏以及曲式的新奇运用,这部歌剧在制造戏剧效果时,避免发展庞大的固定乐段与厚重的音响。

正是由于德彪西持续地寻找新灵感并尝试将它们整合到他的音乐里,使他在这些年里成了神出鬼没的波希米亚式人物;他让过去的老师们心怀高度的希望,但实际上却违背了那些希望所循的正常发展方向。他少数已出版的钢琴曲与歌曲并未使他的名声突破自己的圈子和一些有钱女士的音乐沙龙;另外,依照传统,学院本来会举办一场音乐会以发表从梅迪奇庄园归来的学生的作品,但因为他先前与学院院长们作对而退到了舞台焦点之外。虽然德彪西比通常所允许的时间提早离开这个庄园,但是只要他答应谱写出一首正常的序曲,而且不再要



穆索尔斯基

求演奏他反叛性的作品《春》，学院还是愿意为他举办这场音乐会的。德彪西拒绝了这两项条件，音乐会也因此惨遭取消。

同年稍后，德彪西本来可以在文森·丹第主持的国家音乐协会（Société Nationale）所举办的音乐会上发表一部作品，但是这个机会又因为德彪西的另一次反常举动而没有结果。他为钢琴与管弦乐团所谱写的《幻想曲》已经安排在节目单上，这个作品虽然不是德彪西的代表作，但并不逊于福雷为同一乐器所谱写的《叙事曲》，然而德彪西对于它的分量太轻有所疑虑。或许是因为在多次大声批评当代作曲家之后，他觉得这样一个作品会使自己招致攻讦，因此，在公开预演之后，他就从乐手谱架上收走了所有的分谱，然后严禁任何进一步的演奏。丹第发现安排好的音乐会临时开天窗，非常生气，后来始终不能完全原谅德彪西；不过德彪西坚持己见，使得这个作品在他有生之年从来没有公开演出过。

德彪西继续谱写小型作品，大部分是钢琴曲。这次博览会所受的俄国影响可见于《梦幻曲》（Rêverie）与《叙事曲》（原名为《斯拉夫叙事曲》〔Ballade Slav〕）之类的作品中，而由于他个人品味偏好精致的事物，因此他十分乐于见到他的《五首波德莱尔歌曲》由艾蒂安·杜班出资发



卡图尔·孟德

行了限量的精装收藏版。同时在这段时间里也出现了钢琴曲《贝加莫组曲》(Suite bergamasque),其中包含了著名的《月光》(Clair de lune),虽然此曲过了大约15年才得以出版,但却验证了德彪西对于意大利即兴喜剧(Commedia dell'Arte)的喜爱。

此时他结识了一位志同道合的出版商兼朋友乔治·哈特曼(Georges Hartmann),他与福洛蒙(Fromont)出版公司的关系确保了德彪西许多早期作品的报酬(虽然它们还是经常延迟出版)。哈特曼也在财务方面给德彪西建议(以德彪西奢侈的品味,理财从来不是他的专长),协助他找到教授钢琴课的对象,并且交给他一大堆编曲的

工作，包括把瓦格纳的音乐以及当时流行的拉夫（Raff）的作品改编成双钢琴版。除了这些编曲工作外，德彪西也为卡图尔·孟德(Catulle Mendès)工作，孟德是一位多彩多姿的人物，他以非比寻常的狂热来讨论瓦格纳的音乐，以致(根据德彪西的说法)吓坏了来听演讲的女士与她们年轻的女儿。在这些充满爆发性的演说当中，德彪西以钢琴弹奏所有的音乐范例，而为了回报孟德的影响与协助，便接受了他根据熙德(Cid)的传奇故事所写的剧本，马斯奈也采用了同一个故事而创作出当时在巴黎异常成功的一部歌剧。孟德剧本的标题是《罗德利克与希曼》(Rodrique et Chimène)，它以纯粹瓦格纳式的戏剧风格写成，虽然孟德呼吁年轻的法国作曲家以本国民俗音乐来发展自己的音乐风格，而仅采用瓦格纳的戏剧手法为辅，但是德彪西很快就发现自己又在谱写瓦格纳式的音乐了。

受到"拜罗伊特老鬼才"思想之钳制，德彪西在这部作品上挣扎了两年之久，而且只完成了全剧三幕中的两幕。当时他写信给一位朋友表示："它正好与我想表达的一切都相反……它需要一种我已经谱写不出来的音乐风格。"他借助在朋友面前抨击瓦格纳来发泄他的挫折感。德彪西有一次在皮埃尔·路易家里发表了此类的议论，当时在场的诗人安德烈·冯坦纳(André Fontainas)将他的论点记录了下来。德彪西认为瓦格纳显然进一步发展了贝多芬最糟的特点——为重复而重复：


艾力克·萨蒂,1895 年

你认为同样的情感能够在一个作品中表达两次吗？……我宁可创造（而且我的确打算这样做）一种既没有动机也没有主题的音乐，或让基本的主题自首至尾持续下去而不受干扰或重复……这样它的启发力会更具世界性，而且更接近人类共通的心理……

为了调节他谱写这首无法完成的歌剧编曲工作，以及私人教学所带来的劳累，德彪西会在他余暇时与杜邦一道造访蒙马特尔区的饭店与咖啡馆，让自己能够享受他所喜爱的美食与美酒。正是在其中一家“焦点酒店”（Auberge du Clou）里，德彪西认识了萨蒂（Eric Satie），萨蒂当时受雇为舞台表演担任钢琴伴奏师，两人很快就成为友谊甚笃的同伴。

这两个完全不同的人彼此相知相惜，一直持续到德彪西去世。德彪西在比他小四岁的萨蒂身上找到了自己的另一个自我(alter ego)，它正可以警惕自己倾向于精致与名士派的个性。萨蒂的大部分音乐似乎是为了嘲讽虚

伪造作而谱写的，他采用喜剧式的标题，例如《官僚奏鸣曲》(Bureaucratic Sonata) 或《三首梨形曲子》(Three Pear-shaped Pieces)，而他对于音乐厅和小丑的喜爱也引起了德彪西的共鸣，不过他还喜欢当时逐渐流行的一些神秘宗教派系——"玫瑰十字会"(Rosicrucianism)、"唯灵论"(Spiritualism)与"神智学"(Theosophy)，而且可能曾经介绍德彪西到一个偶尔称作"犹太教教士"(The Priests of Zion)的神秘宗教组织里去，这个组织的宗旨主要在于推广名士超验主义(élitist transcendentalism)。当然，德彪西对于玄学与音乐作品的神秘起源的兴趣，在认识萨蒂之后更为明显。根据一位在德彪西晚年才认识他的人所说，德彪西认为自己是个"敏感者"，能够接收到来自无垠而将走向无垠的片刻乐思，它在通过这位作曲家之后将持续它在时间轨道中的永恒旅途。曾经有许多人记录了德彪西的神秘理念以及他自认是音乐炼金师兼魔术师的说法；然而，更重要的是，萨蒂引导德彪西远离了瓦格纳的影响。萨蒂后来说：

我解释为何每一个法国人都必须挣脱瓦格纳式的冒险路线，因为这种风格不能够反映我们天生自然的企图。我也指出我绝对不是反瓦格纳者，但是我们应该拥有自己的一种音乐。如果可能的话，不要有"酸白菜"(Sauerkraut，德国名产)的影响。我们为什么不利用克劳德·莫奈(Claude Monet)、塞尚(Cézanne)、图鲁斯－劳特雷克(Toulouse-Lautrec)及其他人所引介的理念呢？我们

怎么能够不将这些理念转化成音乐呢？没有比这更简单的事了……

关于歌剧，特别是瓦格纳使用的“主导动机”(Leitmotiv)，萨蒂说：“没有必要在每个角色出现在舞台上时就让管弦乐团狞笑。布景中树木会狞笑吗?”

两人之间的交谈帮助德彪西厘清了自己的音乐理念，而当德彪西于1892年在意大利大道的书摊上买到一份莫里斯·梅特林克（Maurice Maeterlinck）刚出版的剧作《佩莱阿斯与梅丽桑德》(Pelléas et Mélisande)时，他一口气就读完全文，并且立刻发现这就是他实现自己音乐理念所需的故事内容。

比利时剧作家及哲学家莫里斯·梅特林克对于命运掌控个人生命的力量深感兴趣，而此剧中阴暗的、中古世纪的世界虽然看似瓦格纳式的作品，但却完全以象征主义的手法来处理。这样的处理，避免了德彪西此时已从瓦格纳手法中辨认出来的一种德国式的粗糙，也就是萨蒂所说的“酸白菜”影响。但是，德彪西并非惟一对这位作家感兴趣的人。这部剧作有如磁铁似的吸引着音乐家，而更奇妙的是，梅特林克自己是个音盲，完全不了解音乐。福雷于1898年为此剧在伦敦的登台谱写出令人难忘的配乐，而西贝柳斯（Sibelius）也在1905年谱写了此剧的配乐。最奇怪的或许是阿诺德·勋伯格（Arnold Schoenberg）在1911年以此剧为基础创作出一首庞大的音诗，作为对自己表现主义（Expressionism）时期的最后

一次回顾。然而，德彪西是第一位也是惟一一位看出此作的歌剧潜能的作曲家。于是，他放弃了《罗德利克与希曼》(这令孟德非常愤怒)，立刻为《佩莱阿斯与梅丽桑德》起草出一些主题来。

在最后一次拒绝了瓦格纳的影响之后，德彪西如今可以将他的注意力转向脑中酝酿已久的其他构想了。他开始谱写一首《弦乐四重奏》(String Quartet)，这可能是因为当时贝多芬的晚期四重奏与弗朗克的室内乐作品在巴黎蔚为时尚的关系。他的注意力也转向马拉美的诗歌《牧神的午后》(L'Après-midi d'un faune)，这首诗因为能够引发纯粹的感官经验而令他着迷。原诗和所有马拉美的其他作品一样，企图仿效音乐的模式，以舞台朗诵的方式创作(这种表演方式在当时并非不寻常)，而德彪西原本也计划谱写音乐来为这首诗的朗诵伴奏。他为它设计了三个部分:《前奏曲》(Prélude)、《间奏曲》(Interludes)与《释义终曲》(Paraphrase finale)，但是最后只完成了《前奏曲》，而且花费了他两年的时间。

1893年4月，《幸运的少女》终于在一场国家音乐协会举办的音乐会中演出，同一天的节目也包括了德彪西的朋友杜卡斯与肖松的音乐。观众的反应不错，尤其是弗朗克的拥护者。丹第甚至暂时忘了他与德彪西的前嫌而表示出莫大的热诚，这使得德彪西表示，丹第的赞美“会让幸运的少女手中沉睡的百合花都脸红”。其他人就没有这么仁慈了。《巴黎回响》(Echo de Paris)的讽刺评论员亨利·戈蒂耶-维拉(Henry Gauthier-Villars，别名“威



罗塞蒂的《幸运的少女》之细部

利”〔Willy〕）就暗示它是“一个交响乐的彩色玻璃窗……比以往任何东西都更加‘恶之花’（这是波德莱尔引人争议的诗集名）。”这段评语刻意引喻了此时逐渐消退的前拉斐尔派风尚以及波德莱尔诗作中的颓废气息。拜伊为此曲发行了限量的精装收藏版，并贴切地配上前拉斐尔派风格的插图，以此强调这个作品日益罕见的风格。

5月间，德彪西终于观赏了那部他认为可以作为自

己歌剧理想剧本的作品。《佩莱阿斯与梅丽桑德》在巴黎喜歌剧院(Théâtre des Bouffes-Parisiens)的演出几乎让观众与评论家们完全无法理解,不过德彪西倒是很开心,因为他证实了自己的第一印象,并以一股全新的热诚开始谱曲。他在9月写信给肖松,信中有一句话几乎可说是事后添加上去的:“最新消息:德彪西完成了《佩莱阿斯与梅丽桑德》的一景(第四幕第四景——《公园里的喷泉》),他愿一闻肖松的意见。”但是不久之后他承认“把它整个撕毁了”,因为“老克林索(Klingsor)的鬼魂,也就是瓦格纳的化身,又出现了”,于是,他再度从头开始谱写这首乐曲。

虽然已经进行到这个地步,他却尚未从梅特林克那儿取得使用这个作品的许可,因此他打算前往根特(Ghent)到这位作家的家中与他会面。他在皮埃尔·路易的陪同以及精神的支持下于年底启程,他们先到布鲁塞尔(Brussels)去拜望以萨耶(Eugène Ysaÿe)。根据德彪西再度写给肖松的信,这位伟大的比利时小提琴家拥抱了德彪西,并将他当做“自己的小弟弟”一般对待。他继续说:

那个难忘的晚上我接连弹奏了《五首波德莱尔的歌曲》、《幸运的少女》,以及《佩莱阿斯与梅丽桑德》。我变得声音沙哑,仿佛一直在街上叫卖报纸似的……至于以萨耶呢,他简直乐疯了。

在结交了这位新朋友之后，两人继续上路。德彪西描述道：

我见到梅特林克，并在根特与他共度了一日。起初他表现得像是少女初见适婚的年轻人似的。后来他逐渐放开而变得迷人了。他谈论剧场的方式只有非常杰出的人才能办得到。至于《佩莱阿斯与梅丽桑德》，他已经授予我全权作任何必要的删节，他自己甚至指出了一些非常重要也非常有道理的删节处。在音乐方面，他说他一无所知。

德彪西与以萨耶的友谊如花盛开，在那一年年底，以萨耶带着他的四重奏团到巴黎去，他们在国家音乐协会举办的音乐会节目中也包含了德彪西的新作 D 大调弦乐四重奏。出席这类贵族名士聚会的观众们比较熟悉的是贝多芬、莫扎特、海顿与弗朗克，而对德彪西却完全不了解。乐评者发现了甘美朗音乐的影子，或“年轻俄罗斯的影响”，而其中一人觉得它“令人迷惑，充满了创意与魅力……但是却残酷地难以理解”。甚至连肖松都对这首创新而抒情的作品有所疑虑，因此德彪西写信对他表示：“好吧，我会再为你写一首……而且我会试着为这种曲式注入更多的尊严。”这段话似乎颇为缺乏安全感，然而这个作品现在已经成为名作，与同辈作曲家拉威尔（Ravel）的四重奏并列，后者深为前者的创新所影响。然而，尽管德彪西将这个作品称之为第一四重奏（Op. 10，这是他惟

一附有作品编号的一首曲子)，却始终没有再谱写他答应过的第二首。

此曲的另一次演奏也由以萨耶四重奏团于1894年3月1日在布鲁塞尔举行。德彪西同时期写的《牧神的午后前奏曲、间奏曲、释义终曲》也公布在节目单上，但是因德彪西对它很不满意而撤回作进一步的修改。他以《幸运的少女》和一些歌曲取而代之，由一位以诠释德彪西音乐而著名的歌手泰瑞丝·罗杰（Thérèse Roger）担任演出。她曾经首演了《幸运的少女》，德彪西还与她秘密定下婚约，不过几个月后当杜邦发现时，免不了出现一些难堪的场面，这个婚约也就断然终止。

这场布鲁塞尔音乐会普遍受到好评，只是有一些比利时乐评觉得这首四重奏“太具东方味”而且“充满幻



以萨耶四重奏团

想”。具有影响力的莫里斯·克菲拉特（Maurice Kuf-ferath）写道：“它是音乐吗？或许是，就如同蒙马特尔区与邻近比利时郊区里那些新日本派的画可以称作绘画一样。”他也宣称《幸运的少女》有其魅力，但含有相当“模糊的表达方式”。他表示，整体来说，他在这场音乐会里有一种“奇怪的不安”，感觉犹如刚从恶梦中醒来。

德彪西无视此类批评，继续他的工作。他完成了为钢琴所谱写的第一组《意象》（Images），但是并不满意，他说：“这些曲子在灯光过度明亮的沙龙里，会令那些并不真正喜欢音乐的人感到惊吓。它们有如钢琴与钢琴之间的一段对话。”这些曲子除了中间乐章之外，都没有在他有生之年发表过，而且要到 1978 年才以《遗忘的意象》（Images oubliées）为标题出版。德彪西在 1894 年里也持续进行着《佩莱阿斯与梅丽桑德》，然而他是如此地精雕细琢，一直要到八年之后才对它感到满意。他也与皮埃尔·路易讨论过合作一部神话歌剧，名为《桑杜林》（Cendruline），但德彪西一直不停地改变构想与剧本，这个计划最后不了了之，而路易则恼怒地告诉他最好自己去写这个剧本。

德彪西沉浸于《佩莱阿斯与梅丽桑德》的世界以及为《牧神的午后》谱写最后的修定版，因此他虽然人在巴黎，却远离了那一年里震撼了第三共和国的动乱事件：卡诺（Carnot）总统遭暗杀，其后几个月内就有两位总统相继就任，以及德雷福斯（Dreyfus）上尉以叛国罪名遭逮捕。这个攻击军队里一名犹太成员的事件，可说是几年来的

不安状态导致反犹太风气所产生的自然结果，那几年里的动乱包括企图恢复皇室独裁、布兰日将军（General Boulanger）再度试图推翻共和政府，还有巴拿马运河公司的崩溃，而最后这件事牵连甚广，许多人都认为是犹太财经界人士策划的一项阴谋。

在不久之后造成国家分裂的德雷福斯叛国审判案几乎完全没有影响到德彪西，不过他并不同情德雷福斯与其最忠实的支持者左拉，因为左拉的写实小说完全违背了德彪西精致的品味。然而，尽管德彪西与斥责德雷福斯的国家主义者们站在同一阵线上，但这可能并不是出自纯粹的政治理由，而是一个聪明的艺术抉择。这个案件造成法国分裂达五年之久，直到德雷福斯获得大赦，然后持续到 1906 年他获判完全无罪为止。在这期间，各沙龙都谢绝不同阵线的支持者，而支持德雷福斯的人最遭排挤。德雷福斯的支持者会在街上受到攻击，而且至少有一位德彪西认识的作曲家受到牵连，阿尔弗雷德·布鲁诺（Alfred Bruneau）因为是众所周知的德雷福斯的拥护者，又采用了左拉所写的剧本，因此他所写的一部歌剧《收获月》(Messidor：法国共和历的十月，相当于公历 6 月 19 日到 7 月 18 日）于 1897 年在剧院惨败。左拉自己还得在写完他的小册子《被控者》(J' accuse）之后逃到伦敦去，以免遭受迫害。

德彪西对于这些事件的观点从一封他写给皮埃尔·路易的信里能清楚地看出：

我对《收获月》也不比你了解得多，因为生命很短暂，我宁可上咖啡馆或者去欣赏一些书。像左拉与布鲁诺这么丑恶的人，除了二流的东西以外，你还能期望他们写出



LE FAUNE

Ces nymphes, je les veux perpétuer.

Si clair,

Leur incarnat léger, qu'il voltige dans l'air
Assoupi de sommeils touffus.

Aimai-je un rêve ?

Mon doute, amas de nuit ancienne, s'achève
En maint rameau subtil, qui, demeuré les vrais
Bois mêmes, prouve, hélas ! que bien seul je m'offrais
Pour triomphe la faute idéale de roses —

Réfléchissons...

ou si les femmes dont tu gloses

《牧神的午后》里的水仙子，马奈绘的插图

什么来……他们对社会的偏见以及自称能将七度和弦复活的宣言足见他们只是一群愚钝的傻瓜罢了。如果他们真的对生命有任何见解的话，想必是从他们上一次的洗衣费账单里获得的。

《牧神的午后前奏曲》(Prélude à L'après-midi d'un-faune，这是此作最后定稿的标题)删除了其他两个乐章，因此不再需要一位朗读者，而此曲与上述那些社会事件和人物的距离简直是无比的遥远。当它于1894年12月22日在一场国家音乐协会举办的音乐会上发表时，这首宁静、充满世俗感官性的音乐正如曲目解说所形容的，引发了"牧神在那个炎热下午里接连产生的许多欲望与梦想"，它在古斯塔夫·多瑞(Gustave Doret)的指挥下极受欢迎而不得不当场再重新演奏一遍。这是德彪西第一部真正成功的作品，不久之后出现于其他的音乐会曲目中，而且很快就成为德彪西第一首真正获得国际演出机会的作品。这股轰动的声势全然不受有些乐评压根不了解其中极端含蓄的暗示性质所影响，《游吟诗人》(Le Ménestrel)的评论员说它：

具有优良而精致的管弦乐编曲，但是我们无法寻到任何真挚的情感或力量。它就像马拉美先生的作品一般珍贵、含蓄，而且暧昧不明。

《费加罗报》说："谱写此类作品很有意思，但是它们

对听者来说没有任何意义。”而另一位乐评人则保证，只要德彪西愿意回归单纯简洁的手法，他就一定会有光明的前途。然而，保罗·杜卡斯看出了它隐含的力量，他表示：“正是这种完全利用幻想来建构一个理性作品的能力，使德彪西先生的才华超越同类。”德彪西提笔为自己辩护，他写信给颇具影响力的乐评家“威利”：

亲爱的先生，《牧神的午后前奏曲》可能是缭绕于牧神笛子里的梦境片段。更精确地说，它表现出那首同名诗作的概略印象，因为倘若音乐过度紧密地跟随诗句，它就会气喘吁吁地像是一匹拖车的马和一匹纯种马赛跑争取大奖一样……

在福斯特（E. M. Forster）的小说《霍华兹庄园》（Howards End）里，孟特（Munt）女士在一场伦敦音乐会之后表示：“法文里的牧神有一种含义，使海伦狂热地着迷；但是我觉得它极为恼人而肤浅……”这句话简洁地总结了对所谓第一首真正现代音乐作品持续激发出来的两种不同态度。

最后的结语要看马拉美的反应。他一听到此曲就非常喜爱，并说它带出了他诗中的情感；而且它更进一步地深入了“怀古之情与光明，还伴以精致性，伴以不安感，伴以丰富的泉源”，然后他在一份乐谱上写着：

倘若牧笛演奏优美

森林的精灵之气将会
听闻德彪西为它注入的
所有的光线

终于,在33岁之时,德彪西呈现出他真正的声音,他的名字开始为人所知。他的名声孕育在这首《牧神的午后前奏曲》精致而高贵的声音中,这种声音不是瓦格纳或任何粗糙仿效者所需要的大声疾呼。正如布莱克(Blake)所说的,革命来自信鸽的脚下。

5

佩莱阿斯时期

虽然《牧神的午后前奏曲》短暂地将他带入法国一流年轻作曲家的行列，使他足以与杜卡斯、肖松、杜巴克（Duparc）那一辈的作曲家相提并论，但是德彪西并没有立刻抓住这个机会。他极度吹毛求疵，害怕谱写出任何不能符合自己新艺术标准的作品来，反而因为成功而几乎销声匿迹。他曾经写道，"一个人到底必须创作又摧毁多少东西之后，才能够触及情感的赤裸肌肤?"这正解释了为什么他的作品要花费相当长的时间来完成。20年持续不断草拟又放弃的创作过程只产生了一首短短的杰作。这种严谨的态度似乎是好几位法国作曲家的特征，杜卡斯摧毁的作品比出版的要多；杜巴克的名声主要来自他年轻的时候所谱写的几首歌曲，这也解释了德彪西谱写《佩莱阿斯与梅丽桑德》的缓慢进度，他让自己越来越深入这部剧作的角色与气氛当中。

在一封写给肖松（他是德彪西在谱写这部歌剧期间

的知己和倾诉对象)的信上,德彪西透露了自己此时与其乐曲的题材有多么亲近:

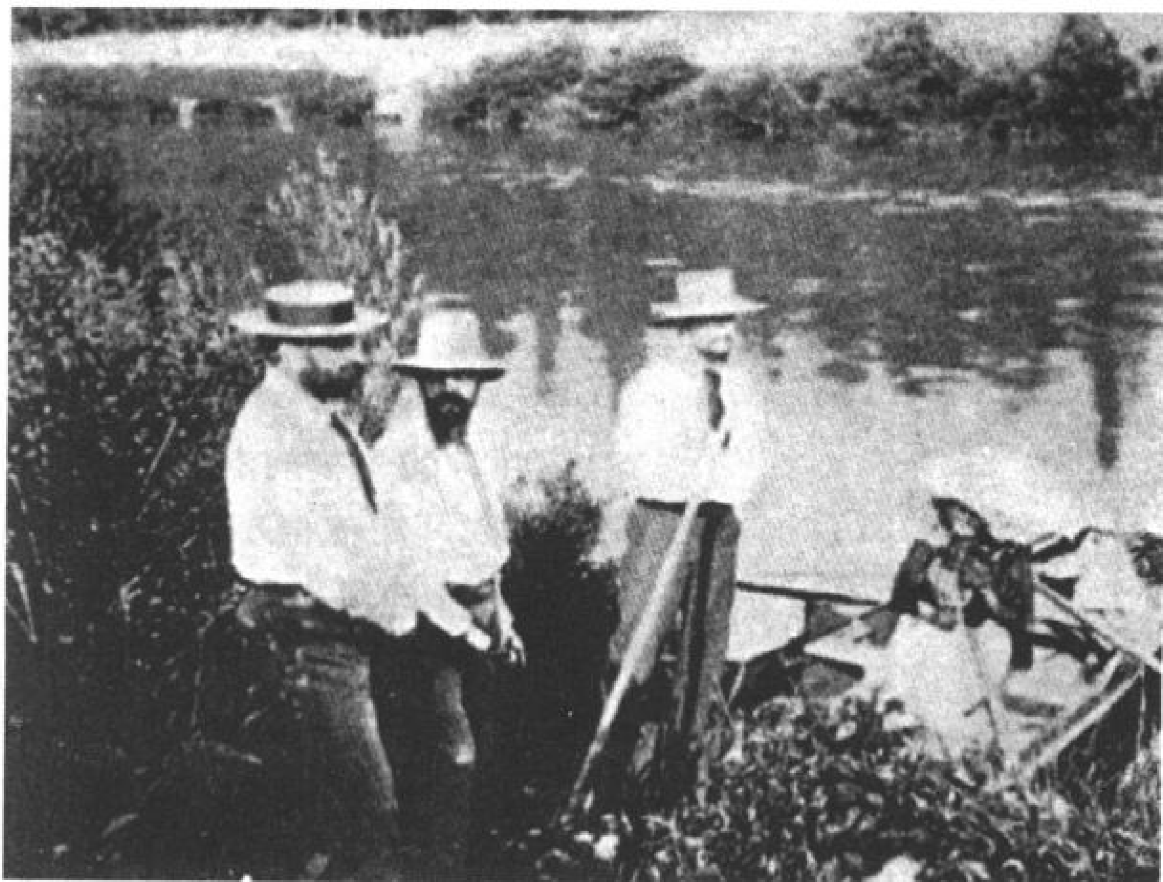
都是梅丽桑德的错……我已经花了好几天在追寻她所激发出来的那些幻想……你知道这类挣扎是什么样子。我不知道你是否曾经像我一样，在上床以后感到一种想哭的奇怪欲望，感觉仿佛你在白天无法见到某位挚爱的朋友。

此处所暗喻的“朋友”是阿尔可(Arkel),他是这部歌剧里不太重要的一个角色。

这段期间他虽然经常出没于他最喜爱的各个蒙马特尔区据点,到咖啡馆和书店,在朋友家中深入讨论文学与艺术,或者到巴黎附近的森林里野餐郊游;但是德彪西并不常主动出现在音乐圈内，也极少公开演出。其余的时间都消磨在他自己形容的“伦敦街的公寓”内,由杜邦照顾他,但是两人并非时时处于安乐的居家气氛中,因为德彪西的眼睛还是持续地到处游移；然而却也是在这个家中,他艰难地完成了自知将成为伟大杰作的乐曲草稿。

他同时进行着另一个原始构想，灵感来自惠斯勒的画作以及他自己与以萨耶的会面。他在1894年9月写信给以萨耶:

我正在进行为小提琴与管弦乐团谱写的三首《夜曲》(Nocturnes)的创作。第一首的乐团部分由弦乐器组成;第



德彪西、欧内斯特·肖松、雷蒙·邦努以及肖松夫人在马恩河畔，1893 年

二首包含了长笛、四支圆号、三支小号和两架竖琴；第三首则兼有这两种组合。简而言之，此曲旨在试验从同一种颜色中得到不同的色彩组合，就像绘画中对于灰色的研究。我希望这个构想会吸引你……我并未因为这个作品而放下《佩莱阿斯与梅丽桑德》，而且我得承认，我越走下去，就变得越忧郁，越焦躁……

上个月他曾写信给亨利·雷洛尔(Henri Lerolle)：



《佩莱阿斯与梅丽桑德》的草稿，于 1895 年交给亨利·雷洛尔

我已经开始了一些为小提琴与管弦乐团谱写的曲子……我将在其中分别采用管弦乐团里的不同组合，以便发掘这些独立乐器组合的细腻特征……

然而，就连这个计划也进行得十分缓慢，而且要再过五年，历经再三修改之后才告完工。

德彪西于1895年春天完成了《佩莱阿斯与梅丽桑德》的第一版，梅特林克听到此曲之后，写信给两人共同的朋友卡密尔·莫克雷(Camille Mauclair)：

你知道吗？很不幸，我非但没有能力评鉴，而且那部音乐对我来说根本完全无法理解，仿佛我是个聋子似的……帮我个忙，去听听这首曲子，然后如果你觉得不错，我就正式认可这个作品。

莫克雷与皮埃尔·路易来到德彪西的公寓，聆听这位作曲家用钢琴弹奏这首乐曲，并演唱所有的角色。根据莫克雷的记录：

他们两人因为情绪激动而脸色苍白。等曲子演奏完了之后，德彪西带着讽刺性的微笑对我说："你要怎么告诉梅特林克先生呢？"我回答："我会说，我刚听到了最优美的音乐杰作之一，你应该感到骄傲而且高兴自己能够为它提供灵感，立刻发表你的正式认可的声明吧。"

然而，当莫克雷问德彪西如此富实验性的作品会在什么样的地方演出时，他却回答道：

这我就不知道了。我完全是因为对梅特林克先生的景仰而谱写这首乐曲的。它并非随兴之作。我当然希望能够为它找到一个演出场所，但是你知道我到处不受欢

迎。不过我真心盼望罗伯特·德·蒙特斯奎欧（Robert de Montesquiou）会愿意在他的缪斯亭（Pavillon des Muses）里举行两场试听会。

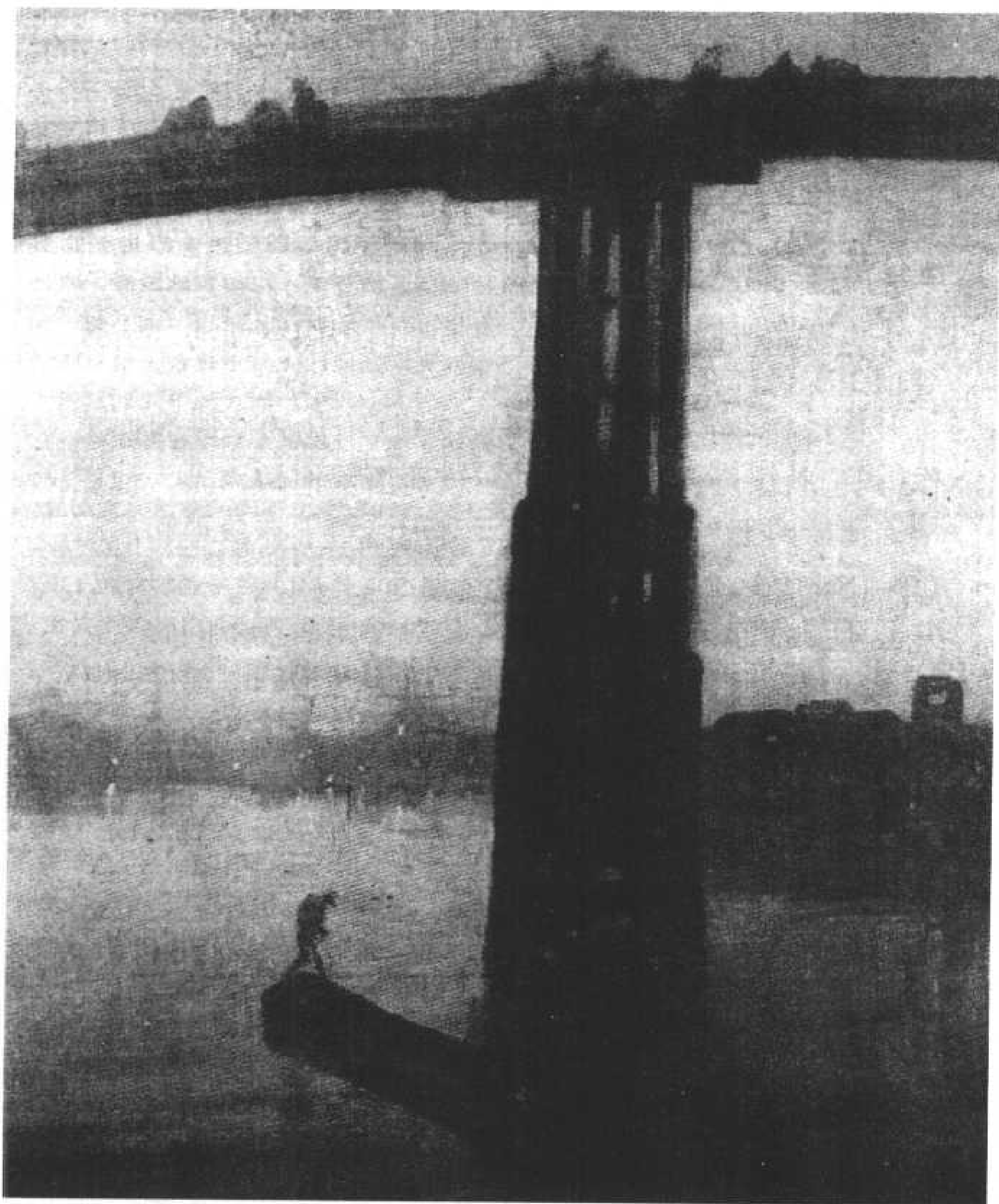

罗伯特·德·蒙特斯奎欧，惠斯勒绘

这段话显示德彪西知道自己的“抒情剧”（drame lyrique，他偏好这么称呼它）将会得到冷淡的反应，因为他刻意提到罗伯特·德·蒙特斯奎欧伯爵，甚至还带着一点讽刺意味。这位富有的业余艺术爱好者是“世纪末”巴黎的中心人物，他是位有品味的绅士，虽然曾经在于斯曼的《违背本性》以及许久以后马塞尔·普鲁斯特（Marcel Proust）的小说中受到嘲弄，但他的确是艺术界一位明智的赞助者，其赞助对象不只是惠斯勒及其同辈画家，还有精致玻璃艺术家艾米尔·加雷（Emile Galle），以及法国逐渐崛起的整个“新艺术”（Art Nouveau）运动，这个运动逐渐渗透到建筑界，甚至影响了巴黎新建市区地铁入口的装饰设计。蒙特斯奎欧的缪斯亭对于推出德彪西的新作品来说，倒不是一个太离谱的地点，但德彪西是个彻底的完美主义者，他又开始对这首乐曲感到不满。仿佛未

卜先知一般，他早先就写道："天晓得它会不会消失如云烟。"他甚至到现在都还觉得它的风格太像瓦格纳了，他写给肖松的信里表示：

我感觉到老柯灵索，也就是拜罗伊特那个老鬼才阴魂不散，于是我把曲子整个撕毁，现在正要寻找一种比较个人化的语言，并且正设法使佩莱阿斯的分量与梅丽桑德相当。我一直在追求音乐，试着穿透她被覆的层层帏纱，这些屏障甚至挡住了她最狂热的追求者，而我现在已经获得一些或许能够取悦你的东西了！我不在乎其他任何人。我使用一种我认为极少有人使用过的手法，那就是利用寂静无声作为一种表达方式，这或许也是为乐句带来情感分量的惟一途径……啊！如果我们所生的年代不这么令人沮丧就好了，如果年轻人感兴趣的不只是最新款式的脚踏车就好了！当然，我从来没有丝毫要统领或塑造当代人品味的意图，但是话说回来，我真希望能建立一所"新音乐家"学院，致力于完整的保存音乐中珍贵的象征性特质……同时让普通大众学会在他们的热诚中显示出一点辨别能力，举例来说，这样世界才能够区别弗朗克与马斯奈……(该责怪的是)公众纪念碑上所刻的铭言"自由、平等、博爱"，这些词至多只适合计程车司机。

"普通大众"的这段典型嘲讽只会更加深德彪西自己近乎精神崩溃的恐惧感，他深怕谱写出一小节平凡或"通俗"的音乐来。这种感受通过音乐传达出来，圣－桑后来



伦敦巴特西(Battcrsea)的老桥,惠斯勒绘

将之称为“针织的音乐”。

德彪西并未如他对肖松所说的撕毁了《佩莱阿斯与梅丽桑德》的第一版，因为它的手稿已经被发现，不过他的确回到了最初的地方，几乎重写了每一个小节，使“佩莱阿斯的分量与梅丽桑德相当”。这样一来又花费了两年的时间。考虑到德彪西奢侈的生活方式，如此迟缓的工作速度之所以足够糊口，乃是拜他的出版商朋友哈特曼预先支付订金所赐。

这位作曲家在1895年夏天停顿了他的修改润饰工作，到伦敦旅行，并再度尝试在当地出版他的作品。他在横跨海峡时遇见圣-桑。此事对于谱写了《参孙和达丽拉》(Samson et Delilah)而足迹遍布全球的圣-桑来说，并非不寻常的经历。虽然圣-桑对德彪西音乐的欣赏热诚不如德彪西喜爱圣-桑的音乐，但是他们一起度过了一段愉快的时光，圣-桑介绍德彪西认识了几位重要的英国同事，并且通过住在白尔塞兹公园(Belsize Park)的一位法国教授为德彪西找到住宿的地方。但是德彪西发现英国的艺术环境自他上一回访问之后毫无改善，并且剧烈地恶化。他亲眼目睹了后来恶名昭著的奥斯卡·王尔德的审判事件，王尔德因为同性恋倾向而被叛处两年重刑劳役。

奥斯卡·王尔德是英国美学运动中最耀眼的花朵，而这个运动在德彪西成长过程中对巴黎影响深远，他的命运显示出一种新的庸俗风气的开端。当德彪西抵达伦敦时，魏尔仑已濒临死亡，许多中流砥柱的唯美主义者正



莫里斯·拉威尔

抛弃他们的绿色康乃馨，准备移居到容忍度比较高的法国去。英国音乐界仍然由获得勃拉姆斯真传的帕里、沙利文的轻松音乐共同主掌，因此英国出版商根本没有心情考虑任何一种法国音乐。德彪西努力建立起来的创新艺术观似乎惨毁于报纸上的批评与他所痛恨的“普通大众”所发出的嘘声中。

对于《牧神的午后前奏曲》的作曲者来说，这次访问实在是最不适合推广他作品的一段时间了，因为在许多方面，这是一个时代的结束，不仅在英国如此，法国亦然。爱尔兰诗人兼小说家乔治·莫尔(George Moore)一直活跃在巴黎与伦敦的“颓废”运动边缘，他在1893年写

道:“无法不怀疑世纪初以来伟大的法国文艺复兴已经消退了,枝头上最后几片叶子也落了下来,可能有一长段冬眠就要开始。”然而,此类的悲观看法只是一个运动的讣闻而已，虽然此时弥漫着每一个世纪末都会有的普遍悲观气氛,但是各项重要的影响正等着德彪西来予以整合,而这些影响的消退并不能动摇他稳固的创作根基。他返回巴黎,并继续修改《佩莱阿斯与梅丽桑德》。

这段时间他也受到了其他影响。他结识了当时在音乐学院(Schola Cantorum)拜师丹第与杜卡斯门下的西班牙作曲家阿尔班尼斯(Albeniz)以及莫里斯·拉威尔。拉威尔虽然比德彪西小 13 岁,而且三度于罗马大奖的比赛中败北，但还是发展出一种完善的个人风格。这三个人之间进行着长时间的对话，话题主要是阿尔班尼斯所擅长的钢琴技巧，不过也包含了关于西班牙音乐的讨论。德彪西与拉威尔都深受西班牙音乐的感动，而拉威尔为钢琴谱写的一首《哈巴涅拉舞曲》(Habañera)——是他的《耳边风光》(Sites Auriculaires)组曲之一——非常吸引德彪西，甚至将它借来研读。德彪西与拉威尔的名字经常被联在一起,但是除了这段时间以外,他们两人从来没有很接近过，而且后来很快就分道扬镳。在德彪西与阿尔班尼斯之间倒是持续了多年的友谊。这首《哈巴涅拉舞曲》后来使德彪西与拉威尔产生嫌隙,但是阿尔班尼斯的钢琴技巧则为德彪西带来灵感，使他开始谱写一首自己的钢琴作品，即于 1896 年完成的三乐章组曲《钢琴曲》(Pour la piano)，不过此曲直到 1902 年才得以公开演

出。德彪西也和皮埃尔·路易讨论了其他各种创作构想。他在写信给以萨耶时表示:

> 我可能在12月以前会完成一首根据罗塞蒂的诗所写的乐曲《柳丛》(La Saulaie,路易根据英诗《柳木》(Willowwood)所翻译的法文版本)。它是个重要作品,而且是以我最新发现的音乐混合效果所谱写的。

然而,此曲如同计划中的芭蕾舞曲《达夫尼斯与克洛埃》(Daphnis et Chloë,后来由拉威尔谱写完成)以及其他更模糊的构想一样,落入了惨遭厄运的《桑杜林》之行列中。他倒是将两首萨蒂的《裸体歌舞》(Gymnopédies)编成管弦乐谱,于1897年演出。然而在德彪西与路易交往的过程中,他与这位诗人只合作完成过一部小型的室内乐作品,那就是《比利第斯之歌》(Chansons de Bilitis)。它的歌词是比埃尔·路易仿希腊情诗写成的诗作,原本计划伴随着竖琴、长笛、钢片琴(celesta)来朗诵。此作以朗诵形式在德彪西有生之年惟一的一次演出是在《巴黎期刊》(Paris Journal)办公室里举行的,不



安德烈·梅沙日

过德彪西后来还将它改编成三首钢琴伴奏的独唱歌曲。然而，就连这部作品也无法令他满意，后来他写信给路易说："说真的，把比利第斯的声音配上大小调的和声有什么意思，既然朗诵已经是世界上最富渗透力的歌声?……这种伴奏只适合其他的素材。"

1897年，德彪西完成了《佩莱阿斯与梅丽桑德》的第二版草稿，尽管他是个相当离群索居的作曲家，而且大部分名声仅止于他自己的小圈子与一些富有的艺术鉴赏人士的沙龙，但是他仍设法将这个作品交给了巴黎首要歌剧院——巴黎喜歌剧院的主持人阿尔伯特·卡瑞(Albert Carré)。这主要是因为安德烈·梅沙日(André Messager)的影响力，他是德彪西的一位好朋友，本身也是指挥家兼轻松芭蕾音乐的作曲家。然而，德彪西再一次地踌躇不前，又将乐曲撤回作进一步的修改。这个作品也像他所有其他作品一样遭遇到必然的自我怀疑，这次显然又几乎毁了全曲，幸好及时被路易劝服。他多次撤回乐曲进行修改，特别是因为卡瑞曾经建议：音乐会的演奏方式或许比较适合像《佩莱阿斯与梅丽桑德》这样新奇而小规模的舞台作品。

也不能责怪卡瑞反应不太热烈。巴黎虽然习惯于马斯奈或古诺的甜美流畅，却仍偏爱规模庞大的大型歌剧表演，在高昂的宣叙调之间穿插大型的乐团演奏，而其中的咏叹调似乎只有以法文来唱才能如手套之于手那样彼此贴切。《佩莱阿斯与梅丽桑德》里没有"固定的插曲"(set pieces)，没有庞大的乐团，事实上，严格地说来也没

有"咏叹调",而是维持着一种抒情流动的声音,这与一般歌剧中演唱歌词的方法正好相反,只是偶尔在这梦幻般的剧本需要的时候,适时浮现出一点"旋律"或"戏剧性的动作"来。这符合德彪西寻求的"让一个主题贯穿全曲而不中断,不受干扰或不重复出现",正如他早先在朋友面前发表过的构想。然而,在先前写给以萨耶(以萨耶也想为此曲安排一次音乐会形式的演奏)的信中,他表示此曲基本上仍属于一部舞台作品:

如果它有任何优点,那就是在于戏剧与音乐之间的关联。很明显,在音乐会形式的演奏中,这种关联就会消失,而人们就可能看不出此作所富含的"宁静"到底有些什么意义了。再说……这部作品的单纯性只有在舞台上才能显得突出。

1896年,德彪西在同一封信中还答应要将《夜曲》的乐谱交给以萨耶,这首乐曲此时还是原本计划中小提琴与管弦乐团合奏的形式。然而,众所周知的是德彪西喜欢在他的信件里夸大其辞,经常对朋友夸张作品的真实进度,因此无法确知是否真的如他给以萨耶信中所暗示的那样,这些《夜曲》已达到



普塞餐厅,1898年

完成的阶段，因为这位小提琴家始终没有见到乐谱，而且不久之后，德彪西就将这些曲子重写成管弦乐团与女声合唱团的组合，根本没有独奏小提琴的部分。

德彪西在这段时期里的不安，有一大部分可以追溯至他的家庭状况。当时他正与社交圈一名富有的名媛来往，而杜邦也发现了。他写信给皮埃尔·路易说：

杜邦犀利的眼睛在我口袋里发现了一封信，它毫无疑问地暴露出恋情已处于不可自拔的阶段，而且有一切足以感动铁石心肠的浪漫话语。于是就产生了眼泪、戏剧、一把真的左轮手枪以及她"小日记"里记下的一笔。啊！我亲爱的朋友，你怎么不在这儿帮助我逃脱这一团糟的境地呢？这一切都如此野蛮、无用，而且根本不能改变



德彪西与莉莉·德彪西，约 1902 年

任何事情。亲吻与爱抚是不能用一块橡皮擦掉的。人们或许应该设法发明有这种神效的东西，然后将它称作通奸者的橡皮。

更糟的是，可怜的杜邦失去了她的父亲，这件事倒是暂时纾解了紧绷的状况。虽然如此，我还是非常不安。

虽然事情暂时得到“纾解”，但是停战时期很短暂，因为德彪西很快就将注意力转移到杜邦的一位朋友身上，她是来自勃艮第(Burgundy)的一位裁缝师，名叫罗莎莉·泰西耶(Rosalie Texier)。有好一段时间，这三个人都一道出现在他们最喜爱的歇脚处，尤其是充满前拉斐尔风格装饰的普塞餐厅(Brasserie Pousset)。德彪西与他的两个女人，加上他们的朋友孟德、梅沙日、一些作家与记者，以及希望与德彪西合作一个剧本的幻想诗人保罗-让·图雷（Paul-Jean Toulet），这一行人想必十分引人注目。根据一位目击者的描述，德彪西具有“阿西里亚”(Assyrian)人的外观。黑胡须与鬈发，看起来仿佛中古背景里的前拉斐尔风格装扮，使他在伦敦旅游时英国人将他的外貌比作罗塞蒂，不过他阔肩而颇胖的身躯似乎只显得慵懒。在这群人里，他可能高声谈论，也可能保持隐士般的肃静，这取决于他的情绪；他会用一只手卷香烟，不断抽着，同时啜着“英国”啤酒或咀嚼最精致的餐点。他尽情旁听咖啡屋里不断产生的议论之后，就穿戴上牛仔帽与长外套离去，一只手挽着杜邦，另一只手挽着莉莉(Lily，罗莎莉现在的昵称)。

这个三人行的组合终究无法持久，最后竟是杜邦于1898年出局，由莉莉取代了她在伦敦街居所的地位。她在德彪西的朋友之间立刻受到欢迎。据说她是位率真的棕发女孩，具有和悦、易处的个性，脚踏实地，看来有点纤弱，德彪西后来写道："她不可思议地懂得事理，并且十分美丽，像是古老传说里跳出来的某个人物。"她惟一不吸引人的特征似乎是沙哑的声音，德彪西一有机会就要嘲笑这一点。据信德彪西几乎立刻向她求婚，但是她拒绝了这个形式上的约定。

既然他的家居生活变得比较和睦，德彪西就又继续修改《佩莱阿斯与梅丽桑德》，不过他无法再向肖松报道这部作品的进展了，因为这位朋友已于1899年6月死于一次自行车的车祸，当时只有44岁。同一年，德彪西也完成了《夜曲》的新编曲版，然后，在他又一次戏剧化的自杀恐吓之后，莉莉终于接受了他的求婚，两人于是在10月19日结为夫妻，由皮埃尔·路易与萨蒂充当证婚人。据说德彪西还得在婚礼当天早上特别多教一堂钢琴课，才有钱支付婚礼与餐点招待的费用，而事后他们全都去看马戏团表演，稍后夜里德彪西将他最后的几个法郎花在普塞餐厅的一顿饭上。不久之后，这对新人搬到卡狄内街（Rue Cardinet）上的一幢公寓里，它不豪华但十分宽敞，德彪西拥有一个书房，他将这个房间漆成他最喜爱的绿色，并以中国丝绸与装饰猫来布置它。

旧世纪逝去了，而这个世纪里艺术家特有的颓废风格也随之而去。奥斯卡·王尔德刚从监狱释放出来，他



马塞尔·普鲁斯特

像个“世纪末”奇观似的在巴黎各咖啡馆漫游了数月，最后于1900年在破旧的达尔萨斯(d'Alsace)旅馆中去世。德彪西仍旧继续造访蒙马特尔区的各个聚会地点,但是他却开始觉得那些装模作样的人令人厌烦，他会在典雅的韦伯之屋(Chez Weber)里与一些朋友相聚，冷眼旁观着巴黎的时髦风尚;他尤其厌恶委内瑞拉籍的沙龙音乐作曲家雷纳尔多·汉恩 (Reynaldo Hahn) 的影响力与其平淡无趣的格调,还有汉恩的朋友马塞尔·普鲁斯特，这位作家当时被公认是个与文学扯不上关系的草包社交人士。德彪西实在太厌恶这两个人，据说当他们邀请德彪西到他们的居所去拜访时，德彪西这样回答道:“可是,你知道,我实在是个粗鄙之人。”而如果德彪西与他们一道坐计程车时，彼此也从不交谈。普鲁斯特景仰德彪西的音乐，据说《追忆似水年华》(À la Recherche du Temps Perdu)里的人物樊图尔(Vinteuil)即是以德彪西为本。

但是，德彪西担心的或许是这位小说家濒临丑闻边缘的行径会影响到自己，因为他自己已经有够多的丑闻了。黑猫咖啡馆的“周五文学聚会”依然持续举行,德彪西可以在咖啡馆的顶楼房间里看皮影戏，并欣赏挂满墙

上所有空间的新近画作。不过,马拉美公寓里著名的“周二聚会”已因这位诗人于两年前过世而停止了。普塞餐厅与雷诺酒吧(Reynolds)里的舞台杂耍表演继续娱乐着德彪西,让他欣赏到美国最新流行的“黑人阔步舞”(cakewalk)和马特·哈利(Mata Hari)的舞蹈,但是他在那里出现得越来越少了。一种新的写实主义正散播着,它的存在将与新世纪的到来一样肯定。

当德彪西于1900年2月进行他的象征主义“抒情剧”时,音乐界正受到夏庞蒂埃(Charpentier)的写实歌剧《路易丝》(Louise)的诱惑。德彪西去看过此剧而且很讨厌它。他在一封给路易的信里写道:

> 它实在是太迎合人们所喜爱的廉价美感与愚蠢艺术了……他撷取了如此充满愉悦人性而多彩多姿的巴黎喧嚣……然后将它们驯服成病态的抒情曲,再在底下填充一些和声了事。说得客气一点,我们应该称这种和声为寄生虫式的。

在这段抱怨中,德彪西发泄了他对写实主义的所有厌恶之情,这个学派由左拉领导,它的理念使得这个世界暴露在残酷的聚光灯之下。德彪西在别处曾写到这种艺术是属于计程车司机的,完全不同于他自己对于情绪的含蓄探索。他也同样痛斥另一派写实歌剧的“新潮流”,那就是意大利的写实派,主要以马斯卡尼(Mascagni)与普契尼(Puccini)刚合作的《波希米亚人》为代表,它的野

蛮气质后来还将转移成“影片的形式，让剧中角色们互相跌撞到彼此的身上，并从彼此的唇上挖出旋律来”。由于世纪初的电影都是以粗糙演技制造俗套效果的实验作品，因此这段意见也就更加地尖锐。

那一年的世界博览会为巴黎带来了更多现代粗野的写实主义。不像1889年对德彪西造成强烈影响的那一届博览会，这一次几乎没有什么创新的艺术刺激，只是充满了奇丑无比的建筑物，其中包括了一个电力宫（Palace of Electricity）和一个费里斯转轮（Ferris wheel：一种在垂直转动的巨轮上挂有坐位的游乐设施），这些建筑物将在其后的30年内持续霸占着游乐广场。同一年引介到这个首都街道与某些有钱人家里的电灯被公认为更进一步地破坏了这个都市的个性，于是在这普遍弥漫的庸俗气氛之下，能有一场音乐会演奏德彪西的《弦乐四重奏》、《幸运的少女》，以及新版人声与长笛、竖琴、钢片琴伴奏的《比利第斯之歌》，想必显得异常有品位。对德彪西才华的肯定彰显于一篇致艺术部官员的报告中，执笔人阿尔弗雷德·布鲁诺在文中表示：虽然“《牧神的午后前奏曲》是年轻法国作曲家的创作中最精致的器乐幻想曲之一”，但是《幸运的少女》有点“太细腻、薄弱而淡然无味”，就他个人的艺术审美观点来看，他认为《路易丝》是比较重要的作品。

一项较可观的成就是《夜曲》的前两个乐章于1900年12月9日在拉慕瑞乐团的系列音乐会上演出。这一次，阿尔弗雷德·布鲁诺就以毫无保留的崇敬之情来描

写德彪西：

这位作品极少获得演奏机会的作曲家，实在是当今最有创意而杰出的艺术人物之一。他几乎不为大众所知，哪儿也不去，我猜想他也只在自己有心情的时候才作曲，并且过着隐士般的生活，咒骂着一切嘈杂的宣传噪音。多么令人景仰而罕见的模范！……隔离了自己之后，德彪西先生似乎专注于表达他所追寻的梦境中超脱俗世的印象，而非他所避开的这个世界上永恒存在的情感……我们刚听到的这两首曲子显示他持续以同样的心态进行创作。

不久之后，德彪西将这首杰出的乐曲题献给他的妻子：

这份手稿的版权属于我的小莉莉－里洛(Lily-Lilo)。它证实了我身为她丈夫所感受到的欢乐是深切而热情的。阿齐尔－克劳德·德彪西。1901年1月初。

由于声誉日隆，德彪西于1901年4月受聘担任《自由评论》(La Revue Blanche)的音乐评论家。这份刊物只有一小群读者，但是很有影响力，德彪西正是在此处首度显露了他撰写简洁而适切评论的才华。他化名为克罗舍(Croche)先生，一位“痛恨业余艺术爱好者的人”，一位“贫乏、干瘪的人”，他代表德彪西抒发对各种事物的意

见，从罗马大奖到超技演奏家与歌剧。“你可曾注意到音乐厅观众的暴戾之气？你可曾研究他们仿佛吃过药的那种呆滞、冷漠与愚蠢的表情？”克罗舍先生这么质问之后，接下来表达了德彪西的名言：

我企图衡量所有作品的灵感脉动与它们的内在生命。这不是比将它们扯碎，当做奇妙的手表来观察显得更有趣吗？

然后又说：

精确的训练只能于自由中求得……别听任何人的开导，只消倾听微风掠过，述说着世界的历史。

关于法国歌剧，德彪西特别根据他自己对《佩莱阿斯与梅丽桑德》的期望而作了以下的评语：

陌生人会以为歌剧院是火车站，一旦进去之后，又错将它当成一个土耳其浴场……音乐膨胀成建筑物般的夸张尺寸，与著名的宏伟阶梯争色，但这阶梯由于错误的空间或过度的细节，反而显得不重要了。

然而，音乐重要性的消失并无大碍，因为歌剧院备有许多像沙龙一样的休息室，它们是“不想听到任何音乐的人的最佳去处”。聆听歌剧的观众一向由展示着最新时

装的赛马俱乐部人士组成，而他们又总是充斥于休息室里引诱着高级妓女，对于这位谱写了《佩莱阿斯与梅丽桑德》的作曲者来说，想必是最令人沮丧的事。德彪西的意见尽管犀利而睿智，却没有什么分量，事实上他很快就把这些文章当做只是额外收入的来源。不过，几年以后他倒是收集了一些这段时期的文章和其他文章一起，以《克罗舍先生，仇恨业余艺术爱好者的人》为书名出版。这本书在他死后才发行。

当了六个月的音乐评论家之后，他递上辞呈，因为他发现聆听许多他通常不感兴趣的音乐，会妨碍他自己的谱曲工作。虽然如此，他还是设法于1901年完成了第一首真正有特色的钢琴作品《钢琴曲》，同时《佩莱阿斯与梅丽桑德》也接近完工阶段，预定于次年在喜歌剧院制作演出。在谱写这些曲子的同时，他还听到《夜曲》在10月27日拉慕瑞乐团的系列音乐会中首度完整演出，它包括三个乐章：《云雾》（Nuages）、《节日》（Fêtes）和《海妖》（Sirènes）。它受到观众与乐评的热烈欢迎。《安登邮报》（Courrier Undine）写道："没有人能够想像出更愉悦的印象交响曲了。它完全由泼洒出来的声音所构成。"而其他报纸也同样狂热，其中之一还说德彪西已经达到"思想的完全澄澈与表达的精确性"。

德彪西很难得地尝试解释这个作品，写下了这段乐曲解说：

《夜曲》这个标题应该以一种简略而带有装饰性的意

义来了解。因此，我们不必担心夜曲通常应该具有的形式，而仅需就印象的塑造与特殊的光影效果来了解它的整体含义。《云雾》代表了天空瞬息万变的景象，其中一朵云的行进是忧郁而缓慢的，但是以一片惨灰柔和地化入一片白光而结束。《节日》伴随着骤然出现的闪光，空气中有着舞蹈节奏的动态。它也含有一个行进的段落，是个耀眼的景象，但却完全是幻想式的，它与节庆的气氛彼此交融；不过在这个背景里，融合了音乐与明亮尘埃的节日仍以完整的节奏持续着。在《海妖》中，大海有着无数美妙的律动，神秘的女妖之歌乘着闪耀着银色月光的浪潮而来，并讪笑着消逝而去。

德彪西有了这些杰作，似乎已经可以肯定自己的音乐无论在何处演出都会得到热情的反应，他终于愿意交出《佩莱阿斯与梅丽桑德》的乐谱。安德烈·梅沙日于1902年1月13日开始进行排练，准备将这部杰出的作品呈现给这个世界。

6

成就与纠葛

花费了十年完成《佩莱阿斯与梅丽桑德》之后，德彪西发现这个作品的舞台制作是一个充满挫折感的经验。最开始的问题在于梅特林克。好一段时间以来，德彪西一直以为梅特林克的妻子，也就是歌手乔治特·雷布朗（Georgette Leblanc）要演唱梅丽桑德的角色，他甚至还曾在梅特林克家、他自己的公寓以及排练所里指导过她。她后来写道："他总是称赞我的发音，因为这带给他无比的快乐。"但是，阿尔伯特·卡瑞却钟爱一位年轻的苏格兰歌手玛丽·加尔顿（Mary Garden），她先前曾在大受欢迎的



莫里斯·梅特林克

《路易丝》一剧中崭露头角，因此可说比较具有票房吸引力。德彪西原先持保留态度，但是当他听到玛丽·加尔顿演唱这个角色时，大受感动，后来并承认："那正是我内心深处一直听到的那个温柔的声音，具有它羞怯的柔情与诱人的魅力，这些都是我几乎不敢期望能找寻得到的特质。"

梅特林克一直到看到报纸新闻才知道换角之事。他认为这对他是一种背叛，极为愤怒，由于他不了解这首音乐的特质，便以为最好的对策是提出禁令，阻止这个作品的演出。然而，他又发现自己没有这种权威，于是就决定对德彪西进行人身攻击。

乔治特·雷布朗生动地描述了这个故事：

梅特林克挥舞着拐杖对我大叫，说他将要"给德彪西一顿毒打，让他知道什么是什么。"……这个殴打的威胁吓死了我，我紧抓住梅特林克，可是他迅速地跳出了（落地）窗……我无法想像德彪西那悲剧面具似的脸会和善地接受这个惩罚。

我望着冷清的街道等待梅特林克回来。终于，他出现在山丘顶上，以喜剧的动作向着老天挥舞他的拐杖。

这个故事其实很可怜。他一进入沙龙就威胁德彪西，德彪西跌进一张椅子里，而德彪西夫人则慌乱地拿着一瓶嗅盐奔向她的丈夫。她乞求这位诗人离开，何况他在那儿实在也没别的事可做了。

事实上，就梅特林克来说，的确是没有什么可做的了，因为《佩莱阿斯与梅丽桑德》当月稍后就进入全力排演阶段，德彪西先前还在梅沙日家中以钢琴发表过他自己的诠释，令参与演出的歌手们印象非常深刻。梅沙日记录如下：

德彪西弹奏这首乐曲……并且以他那低沉阴森的嗓音演唱所有的角色，常常必须降八度音来唱……那一天他的音乐令人产生的印象，在我认为是一个独特的经验。起先，屋内充满了不信任与对峙的气氛；然后，逐渐地，听众们的注意力受到吸引而不再游移；一点一点地，情感征服了他们；而梅丽桑德死亡一景的最后几个音符在宁静与眼泪中消逝。最后，他们都感动得不能自已，并且渴望能够尽快开始排练。

然而，梅特林克却不肯放弃。传说将要有一场决斗，不过后来就没有下文了。他倒是写了一封信发表于4月14日的《费加罗报》，表示他与这个制作断绝关系，并说："不合理与荒唐的删节已经使得它无法理解。"虽然当初他不懂，允许了这些删节，甚至还亲自动手剪辑了一部分。这封信还说：

……简而言之，此处所指的那部《佩莱阿斯与梅丽桑德》对我来说简直是奇怪而几乎含着敌意，而且完全不尊重我的原作。我只能盼望它遭到立即而肯定的失败。

仿佛这些厄运还不够似的，连善待德彪西的出版商哈特曼都死了，而继承这个公司的布兰日将军要求德彪西偿还他在谱写这部歌剧期间预支的款项。不用说，德彪西自然还不起这些钱，法官于是依法对这位作曲家发出传票，此后他大部分的时间都花在解决法律的纠纷上。有空的时候，德彪西继续依照排演的结果来修改管弦乐编曲,并发现他必须添加几首器乐插曲,以适应场景更换人员的实际需要。然后,等到正式彩排时,又发生了一些严重的情况。

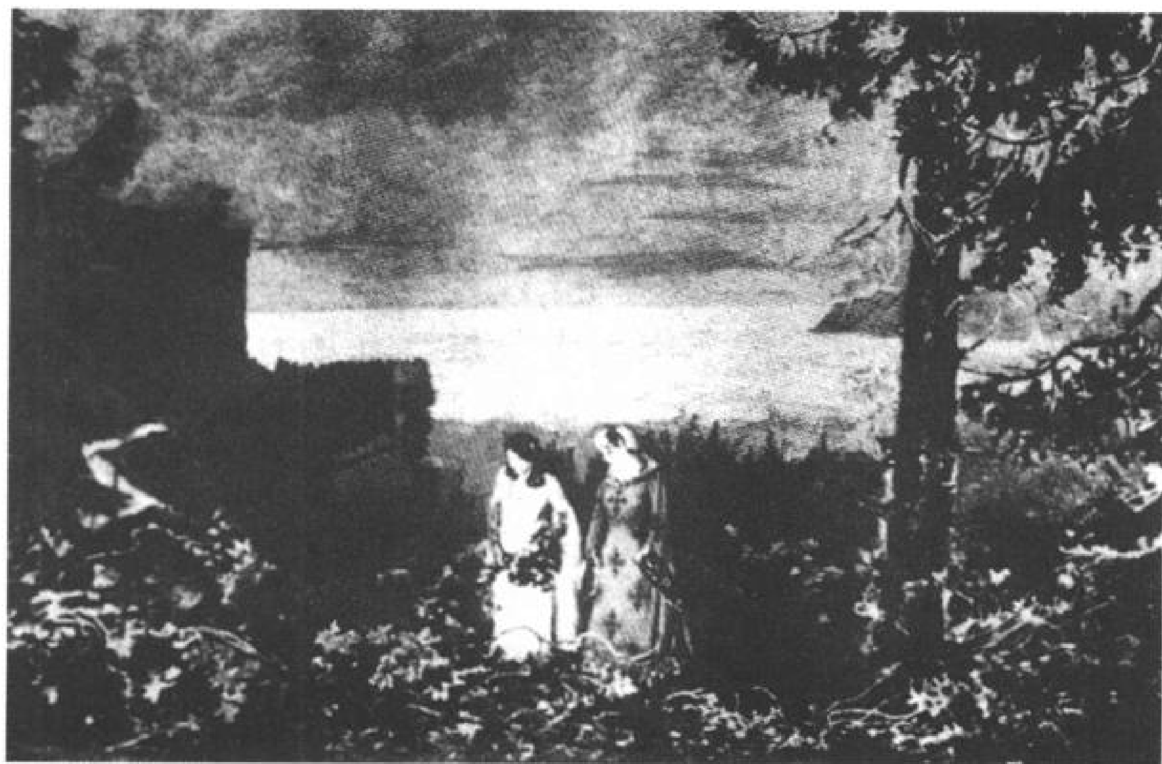
某人(可能是梅特林克)印行了一本《选辑解说》来嘲弄这个剧本,而且就在剧院门口贩卖。在剧院里,麻烦则始于第二幕。根据一家报纸的报道，讥笑声、怪叫声四起，还“几乎产生暴动”。德彪西的朋友与拥护者站在同一阵线上，在整个演出的过程中，争论持续大声地进行着。事后,德彪西被迫删去一景,而官方的监察员要求他将提到“床”字的一段予以删除,因为有伤风化。

在第一场正式的演出当中，虽然在场有许多遭德彪西痛斥过的人（那些去露脸而不是去听音乐的社交圈人士),但也有一群充满热诚的学生听说了这首奇特的新作品,坐满了便宜的座位并疯狂地鼓掌,叫好声淹没了任何批评的企图。

自此以后,这个作品在歌剧院的命运就比较顺遂,不过仍有许多乐评家赞同观众的讽刺怪叫。其中一位描述这音乐“就像一扇吱吱作响的门、一件搬来搬去发出噪音的家具，或者一个在远方哭啼的孩子”；其他人则普遍说

它“缺乏旋律”，他们所指的正是德彪西刻意避免的华丽咏叹调与器乐插曲；有的说它“软弱无骨”，或者像德彪西以前的一位同学（此人无疑还记恨德彪西当年猛烈攻击时下音乐，并指责这些同学没志气地全盘接纳）所说的：“这一类的艺术是病态而有毒的……它所含有的细菌并不会刺激生命与进步，反而会造成颓废与死亡。”

然而，也有许多人看出了这首乐曲的创意与美感，其中包括了德彪西的朋友爱德华·拉罗(Eduard Lalo)的儿子皮埃尔·拉罗(Pierre Lalo)、杜卡斯，甚至还有丹第，这些人都充满热诚地为它辩护，一些较不为人知的评论家



《佩莱阿斯与梅丽桑德》(第一幕，第三景)1902年在巴黎喜歌剧院演出。玛丽·加尔顿饰演梅丽桑德

亦然，例如安德烈·柯尔诺（André Corneau）就在《晨报》（Le Matin）上说：

这个艺术作品有创意地塑造印象，而表现手法含蓄精致；我们真高兴它丝毫没有模仿瓦格纳、古诺或马斯奈的迹象……我们被这部音乐的慑人魔法与细致魅力所征服。



《佩莱阿斯与梅丽桑德》1902年在巴黎喜歌剧院的演出。让·贝里埃（Jean Périer）饰演佩莱阿斯

另一篇乐评注意到其中含有穆索尔斯基的影响，不过，必须说明的是，这一点只显露于德彪西使用的朗诵方式与自然语言节奏。还有人说："德彪西先生甚至比瓦格纳更肯定地进入了音乐感官主义者的行列，而莫扎特则是其中最伟大的一位。"罗曼·罗兰说它是"法国音乐史上三四个最杰出的成就之一"。甚至连丹第都深受吸引，他说："色彩缤纷的音乐波浪……透露出隐含的意义……而文字总是在音乐的流动性里清晰可辨。"

当人们询问德彪西对自

己作品的意见时，他谦虚地回答：

我尝试遵循美的法则，因为这法则似乎惟独在戏剧性音乐的创作方面受到忽视。这部戏剧里的角色尝试像真人一样地歌唱……我并不想佯称我在《佩莱阿斯与梅丽桑德》中发现了任何新东西，不过我的确企图标示出一条路线，让其他人能够跟进，并以他们自己的见解来拓宽这条路线，或许，也藉此将戏剧性的音乐作品从背负已久的沉重枷锁中解放出来。

这部歌剧继续在那年夏天里的14场演出中逐渐扩大影响。德彪西有幸能够找到对这首音乐的内涵有深入体会的诠释者。德彪西写信给呵护这个作品整个诞生过程的指挥家梅沙日："《佩莱阿斯与梅丽桑德》里每一个形象的塑造都因为你充满个人情感的诠释而效果加倍，并因此而赋予它一种独特的贴切性。"于是他将曲谱题献给梅沙日，同时作为对哈特曼的纪念作品。他也对此作的票房卖座情况与版权收入非常满意，他说："那才是重要的。"

那年夏天，具有鉴赏力的观众坐满歌剧院观赏《佩莱阿斯与梅丽桑德》与爱德华·拉罗的《伊斯国王》(Le Roi d'Ys)轮番上演。这部作品所引发的争议如今已经转变成崇拜德彪西的一种强烈时尚了。根据让·罗朗（Jean Lorrain）的一篇幽默文章表示，比较狂热的德彪西仰慕者自称是佩莱阿斯派或德彪西派人士，他们是一个新崇拜

风潮的忠实信徒，并显然以某种特定方式进行崇拜活动。

那位金发女孩太纤瘦、太苍白、太细致了，她显然是要让自己看起来像加尔顿小姐……那一群面貌姣好的青年(几乎所有的德彪西派都是年轻人，非常年轻)将长发有技巧地梳过额头，他们有着丰满、苍白的面孔，深邃的眼睛。他们身着绒布外套，袖子蓬松，而双排扣的长礼服腰身似乎过紧了些，还以丝绸宽领巾加厚他们的颈项，或者带着松垮的宝石领结……他们在回廊里彼此问候，手指放在嘴唇上说话；在半黑的包厢里匆促地进行奇特的握手方式；他们的脸上挂着受折磨的表情而眼神恍惚……

虽然某些乐评说这个作品有如一种疾病或拜罗伊特的半宗教仪式，而带给它一些坏名声，不过这部歌剧不仅在德彪西有生之年几乎不曾落于歌剧院常演曲目之外，而且到今天都还是不断演出的独特杰作。德彪西单单以这部作品就将法国歌剧从瓦格纳随处渗透的影响力中解放了出来，这个影响曾经摧毁了马涅亚尔(Magnard)的事业，并产生了夏布里埃的《格温多林》、丹第的《费尔瓦尔》(Fervaal)和肖松的《亚瑟王》等，这些作品连同其他当代作曲家的作品，使得巴黎被称作“小拜罗伊特”。关于这些作品，德彪西这么写道：

我们不得不承认没有什么比新瓦格纳学派更凄惨的了，这些法国音乐才华在脚着黑森靴(Hessian boots)的冒牌佛坦(Wotan：瓦格纳歌剧中的角色)与身穿绒布外套的特里斯坦(Tristan：瓦格纳歌剧中的角色)等类似角色中失去了方向。

《佩莱阿斯与梅丽桑德》使德彪西一夜成名。法国政府颁给他“荣誉十字奖章”(Croix d'Honneur)，他告诉皮埃尔·路易，说他是为了“带给我年老的父母一点快乐”而接受这个奖章的；然而普遍的好评中也混杂着诋毁，乐迷擅自形成一个小圈圈的崇拜活动也令德彪西不悦，他现在已经感到筋疲力尽了。他写信给罗伯特·高德表示，他觉得自己由于必须经历的这些困难而患上了时兴的神经衰弱症。



玛丽·加尔顿，路克(Luc)所绘的卡通画

我所能预见的是，我将不断被迫受到大众的注目。我实在不是那种料子，我永远只会是笨拙的自己。

为了逃离巴黎，他和莉莉到她父母位于比尚(Bichain)的家去度暑假，而这个谦逊有

礼的铁路站长的家果然是他神经衰弱的最佳疗养地。他在这儿开始撰写计划中的第二部歌剧剧本，其基本架构来自爱伦·坡的故事《钟塔里的魔鬼》(The Devil in the Belfry)。在这个作品里,他打算让合唱团担任惟一的歌唱角色，而在剧中嘲笑一群乡下人的魔鬼则是一个会吹口哨但不唱歌的角色。这个构想自此将在他心中盘据多年。他写信给梅沙日：

这个魔鬼应该表现得刻薄而残酷，要比我们荒谬的传统中那呼吸着硫磺之气的红色小丑更像魔鬼。我也希望能够改变人们认为魔鬼代表邪恶的观念。他只是矛盾对比的精神象征;或许正是他启发了某些人,使他们的思想不同于任何其他人。

后来，他在解释他为这部歌剧所进行的奇特交响曲实验时写道：

至于那些希望我永远不脱离《佩莱阿斯与梅丽桑德》的善心人士们可要大失所望了。当然，他们其实应该了解,如果事实真如他们所希望的那样,那么我就应该立刻改行去培植凤梨了，因为我认为自我重复是相当悲惨的事。

他也与诗人保罗－让·图雷讨论合作将莎士比亚的《皆大欢喜》(As You Like It)改写成剧本,而图雷要不是

染上了鸦片瘾的话,剧本应该已经写好,但毒瘾使他过度懒散,不久后他就到法属殖民地越南东京地区(Tonkin)去当殖民官了。德彪西写信到那儿给他:

你这么快就离开,真令我害怕。反而使我迫不及待地想知道这部小小人性神话故事的完整故事大纲。

当时德彪西感兴趣的其他计划还包括以唐璜(Don Juan)的故事以及奥尔菲斯(Orpheus)传奇故事为主干的歌剧,但是这些构想都没有结果。到了秋天,他返回巴黎再度参与《佩莱阿斯与梅丽桑德》的制作工作,并且痛苦地抱怨这项工作逐渐麻痹了他的敏感度。虽然如此,他还是设法谱写了钢琴音乐——轻巧的《来自素描本》与比较有分量的《版画》(Estampes 或 Etchings);后者使用了西班牙节奏,再加上全音音阶的实验以及他首度以个人风格运用的柔音踏板,描写他在两届世界博览会里看过的宝塔(pagoda)。同时,一位来自美国波士顿的艾莉莎·霍尔(Eliza Hall)也向他邀曲,请他为萨克斯管与管弦乐团谱写一首狂想曲。她的医生建议她学萨克斯管来改善渐失的听觉,因此她向许多当代作曲家邀曲,其中包括丹第为她写的《赞美诗变奏曲》(Choral Varié)。德彪西后来聆听她演奏丹第这首曲子时,她恰好穿着一件粉红色礼服登台。这次经验更无法带给德彪西灵感,因为他本就讨厌按照别人的要求来作曲,而且他又觉得这位女士的音乐会表现以及她那笨拙而(在当时)新奇的乐曲都很可

笑。然而，他既已接受了酬金，只能继续心不在焉地草拟出几个小节来。

1903 年年初，他恢复音乐评论家的生涯也有几个月了，这一次是为小杂志《吉尔·布拉斯》(Gil Blas)撰文。他再一次投入了源源不断的讽刺性写作当中。关于费利克斯·魏因加特纳（Felix Weingartner）在周日下午的一场拉慕瑞音乐会上指挥贝多芬《田园》交响曲的演出，他写道：

他……以一位谨慎的园丁（这位指挥的姓氏原意为“葡萄园丁”）的细心态度来指挥这首《田园》交响曲。他使曲子变得如此整洁，以致制造出一个整理完善的景观幻象，其中略有起伏的山丘是一尺价值十法郎的绒布做的，而树叶则是以鬈发夹折成的。

6 月份，德彪西为了评论汉斯·李希特（Hans Richter）在科文特花园(Covent Garden)剧院指挥的《尼伯龙根的指环》系列歌剧（包括《莱茵的黄金》、《女武神》、《齐格弗里德》、《众神的黄昏》），再度访问伦敦。德彪西十分景仰这座英国歌剧院，当时他的朋友兼作品宣扬者梅沙日正在那儿担任艺术总监，于是德彪西就拿它与巴黎相比：

我没有能力精确地说出盎格鲁-撒克逊人的优越性到底在何处，不过至少他们拥有科文特花园剧院……他



日本画家北斋的《浪》,作为《大海》的乐谱封面

们对于完美音效的重视更甚于华丽的装饰，管弦乐团庞大而训练有素。

在连续四天马拉松式的《尼伯龙根的指环》歌剧系列之后，德彪西放松的方式是到一家音乐舞厅去，它是伦敦特有的娱乐场所，德彪西尽情享受此处的粗俗幽默，藉以中和过度的文化熏陶。

他于6月又辞去了乐评的工作，并再度与莉莉到比尚去度暑假。在此，海洋所激发出来的音乐灵感曾经成为《佩莱阿斯与梅丽桑德》的片段，而现在则精炼出另一个规模完善的概念。或许最近横渡英吉利海峡的经验也引发了他对海的记忆；不过他曾经写信给梅沙日解释他的灵感来源：

我正在进行三首交响素描，标题是：(1) 蛮荒之岛来的美人鱼 (Mer belle aux Îles sanguinaires)；(2) 浪花的游戏 (Jeux de vagues)；(3) 风起海舞 (Le vent fait danser la mer)，这三首曲子的总标题是《大海》(La Mer)。或许你不知道，我本来应该是要追求水手生涯的，只是人生的际遇使我远离了那条路。然而，我依旧对海洋具有真挚的热忱。我猜你一定会说勃艮第这个地方根本不靠海，而我现在所做的事就像是在画室里画一幅风景画；不过我的记忆是无疆界的，而且在我看来，记忆犹胜于真实的景象，因为现实反而常会过度牵制一个人的灵感。

这是他第一次提到他的交响素描《大海》,有趣的是,这首描绘海洋的写实音像竟是由记忆中获得创作的灵感,另一部分的灵感来自日本画家北斋(Hokusai)以相当抽象的风格所作的一幅海浪版画,因为德彪西极为崇敬这位艺术家。遵照德彪西的建议,这幅画后来成为这本乐谱出版时的封面,然而海的象征性意义更在德彪西后来写给出版商杜兰的信中表露无遗:

本质上,真正的实物最能抚慰我们。然而人们不够尊敬海……不应该允许历经日常生活劳苦而变形的身体在其中沐浴,这会使鱼儿哭泣。海里只能有女妖。

在这些关于海的思绪中,丝毫看不出德彪西夫妇此时正经历着情感问题。表面上,一切似乎都很平静,但是底下却有着不安的汹涌暗流。从1903年底至1904年初,到巴黎拜访他们的朋友们只感觉到他们居家的安乐,然而,德彪西对莉莉感到厌倦却已有相当时日。他偷偷承认她的声音令他的神经难以负荷。他曾经不忠于她。这对夫妇没有孩子,德彪西私下表示过他想要小孩。尽管他的作品出版与演出的收入已有增长,钱的问题仍然没有解决。为了纾解财务困难,他继续教授钢琴课,而也正是某一堂钢琴课导致了1904年的一次会面,这次会面将再度戏剧化地改变他的生活。

7

更多的丑闻

1904 年一开始就诸事不利，著名的德彪西作品诠释者里卡多·维涅斯（Ricardo Viñes）在国家音乐协会演奏了《版画》之后，拉威尔发现这个新作品的第二首《格拉纳达的黄昏》（Soirée dans Crenade）与他借给德彪西的《哈巴涅拉舞曲》之间有着令人不安的相似之处。虽然阿尔班尼斯认为德彪西的这首音乐完美地呈现出西班牙的“阿尔汉布拉（Alhambra）附近被月光照亮的水面”，但是拉威尔却非常生气地掀起了一场公开的丑闻。

德彪西对于自己音乐作品里受到的奇特影响经常不太在意，如他的《夜曲》里含有穆索尔斯基的影子，以及他痛恨的《路易丝》的成分，我们还可以指出更多“借用”其他音乐来源的例子，只是从来没有人指责他直接抄袭。对于这种说法，他或许可以引用王尔德的说法表示：看见一朵花只有三片花瓣就想给它四片；然而他这次却矢口否认拉威尔的指控，说他根本忘了把拉威尔的手稿放到

哪里去了，这更加激怒了天生完美主义的拉威尔。虽然这次丑闻仅造成两人之间的些许不快，不过拉威尔在若干年以后出版他的《西班牙狂想曲》(Rapsodie Espagnole，其中包括编有管弦乐的《哈巴涅拉舞曲》)时，还不忘细心地附上此曲最早的创作时间。

比较严重的一件事发生在德彪西为拉沃尔·巴尔达克(Raoul Bardac)上完一堂钢琴课之后，德彪西认识了他的母亲艾玛·巴尔达克(Emma Bardac)。她是一位有钱的银行家的犹太籍妻子，曾经在她富有的朋友主持的沙龙里演唱过福雷、杜巴克及其他同时代作曲家的歌曲，德彪西景仰她的歌声已有一段时间。有一种说法是他们乘坐她的马车沿着布伦树林兜风，德彪西效法当时许多法国小说里的情节，在这浪漫的情境中提出亲密往来的要求。无论是如何开始的，他们的关系的确有了进展，德彪西终于决定离开莉莉。他与巴尔达克夫人到泽西岛(Jersey)去度暑假，德彪西此时处于新恋情的魔力下，谱写出钢琴曲《化装舞会》(Masques)与《快乐岛》(L' Île joyeuse)，两者的灵感都来自 18 世纪画家华托(Watteau)，他的画作《出发前往基希拉岛》(The Embarkation for Cythera，基希拉乃爱神维纳斯之别名）描绘了带着面具的情人结伴出发前往爱神的爱之岛，正好影射了德彪西自己与情人逃到一个岛上度假的情景。

他一返回巴黎，就坦白告诉莉莉他要为艾玛·巴尔达克而离开她。场面十分难堪，而且就像与杜邦分手的情况一样，又请出了一把左轮手枪。只不过这一次，这位

被抛弃的女人将子弹射向自己的胸口。

莉莉被送进了医院，而德彪西甚至在她濒临死亡边缘时，也没有去探望过她，更别说支付医疗费用了。德彪西现在已是著名的《佩莱阿斯与梅丽桑德》的作曲者，每一家报纸都大肆刊登这个莫大的丑闻。莉莉虽然逐渐复原，但是她的医疗账单堆积如山。德彪西大部分的朋友都认为他对莉莉见死不救，而且还是为了一个有钱的女人弃她而去实在是太过分了。由于莉莉在她的圈子里很受欢迎，因此许多人主动筹钱帮助她，其中有许多人（包括皮埃尔·路易）公开与德彪西反目。音乐界同事们对他的行为感到可耻，福雷也拒绝跟他说话，不过他倒是有另一个比较私人的理由。原来福雷早在1892年就曾经与艾玛·巴尔达克有过一段情，甚至还将他的歌曲集《美好的歌》(La Bonne Chanson)献给她。整体而言，德彪西的这一举动似乎只为他招致了不幸。

德彪西于9月写信给梅沙日：

过去这几个月里，我的生活既反常又诡异，远远超过了我所愿意接受的程度。很难告诉你其中的细节，因为那会令人相当尴尬……我摔了好几跤，而且严重伤害到自己，以致事后许久都还觉得筋疲力尽……我追悼着谱写《佩莱阿斯与梅丽桑德》时期那个无比愉悦的德彪西。因为，让我偷偷告诉你，我始终无法重新捕捉到那种精神，而这也是我许多的悲哀之一。

然而，就算有这些痛苦，他还是不应该忘记莉莉。德彪西曾经爱过她，而且甚至把她放进他与热内·彼得合作的一部戏剧《艺术修士》(Les Frères en Art)里。在那个作品中，他这么形容她："你不佯装是吓走麻雀的缪斯。你的发型不模仿壁画里的女人。你具有一种可人的香味，如桃子一般甜美……"从许多方面来说，莉莉始终没有从这次遭遇中复原过来，而且此事很难让人不责怪德彪西的行为。

虽然说是完全"筋疲力尽"，德彪西还是设法完成了一些工作。除了已经提到过的两首钢琴曲之外，他那一年里还谱写了相当数量的其他作品：为竖琴与管弦乐团写的《宗教舞与世俗舞》(Danse sacrèe et danse profane)是普莱埃尔(Pleyel)音乐厅为炫耀一部新的半音竖琴而邀约的曲子；《三首法国歌曲》(Trois Chansons de France)则根据查尔斯·道尔良(Charles d'Orleans)的诗而作；第二组《优雅节庆》中的两首都是献给艾玛的。他也谱写了两首舞台剧配乐，是著名的艺术经纪人安托尼(Antoine)为奥迪翁(Odeon)剧院制作《李尔王》(King Lear)而邀约的作品，不过"我的家庭忧患"(这是德彪西对于他抛弃莉莉一事的说法)使他无法完成这个计划，而这两首曲子也不曾演出过。他尽可能地继续进行《大海》的创作，而霍尔夫人也前来索取她所邀约的萨克斯管乐曲。德彪西写道：

既然答应写这两首狂想曲，收了钱，也吞了这些钱一年多，那么，显然我在这个作品的进度上是落后了些。

后来又说：

> 众所周知，美国人是会坚持到底的。这位萨克斯管女士已经来到巴黎……而且正在探问她的曲子……于是我就在这儿拼命地寻找新奇的音效组合来展示这件乐器如水的性质……我最近就像谱写《佩莱阿斯与梅丽桑德》那段日子一样努力工作。

然而，纵使有这些告白，再加上这位善良女士的固执要求，德彪西始终没有完成这部作品。它后来由德彪西的同事罗杰 - 杜卡斯(Roger-Ducasse)完成谱曲并编成管弦乐。据说无论是否穿着令德彪西尴尬的那件粉红色礼服，霍尔女士也始终没有表演过它。

一位憎恨委托谱曲的作曲家接受了这么多的邀约，正可显示德彪西面临真正的财务问题，虽然和他私奔的应该是一位有钱的女人。他的确急需这些钱，因为他的绯闻更加恶化。莉莉与艾玛的丈夫都向法院提出离婚的要求。虽然西吉斯蒙·巴尔达克已经为了一名女演员而抛弃艾玛，但是这些离婚案件都未能干净利落地解决，反而在法庭里又拖了一年。德彪西最后写道，他“到后来只有在法院门房的允许之下才能够思考”。当德彪西的音乐公开演出时，似乎特别容易引来恶劣的评语，而且很可能不是基于纯音乐的理由。《宗教舞与世俗舞》于 11 月在一场科隆内音乐会上首度公开演出。《音乐指南》(Guide Musicale)写到这首美得透明的作品：“在德彪西先生的音

乐中，不和谐音已经成为常规……它模糊、朦胧、不安而几乎病态。”这位作者接着再度攻击“印象主义”——这个名词现在已经成为相当老旧的陈腔滥调，因为这项运动在幸存的印象派画家们彼此恶意批评之后已告瓦解。印象主义大致已经由象征主义的古斯塔夫·莫罗（Gustave Moreau）、奥迪隆·雷东以及德彪西目前所景仰的早期表现主义者所取代。虽然1905年塞尚还正在画他著名的《大澡堂》（Grandes Baigneuses），但同一年里马蒂斯（Matisse）与德朗（Derain）又组成了野兽派（The Fauve Group）。

维涅斯于1905年2月再度演出《快乐岛》与《化装舞会》，带来了比较令人欣慰但稍显勉强的好评，不过巴黎很快就令艾玛与德彪西无法忍受，于是他们在那年春天离开了位于阿尔弗德大道(Avenue Alphaud)的新公寓，由泽西岛逃到英国去。离开之前，他写信给一位新朋友——乐评家路易·拉洛伊(Louis Laloy)说：

你应该知道有多少人遗弃了我，这足以令我对所有的人都感到嫌恶。我不会告诉你我所经历过的一切。这些事情丑陋而悲惨，并且很讽刺地让我想起守门员会读的那种小说。我良心上的苦痛非比寻常。我是否该偿还生命中一些遭到遗忘的债呢？我不知道。不过我得经常微笑，这样才不会有人看出我其实快要哭出来了。

在泽西岛上，德彪西再度进行《大海》的创作。他从

那儿写信给他的新出版商雅克·杜兰(Jacques Durand):“海一直颇为善待我,向我展现她所有的情绪。”杜兰出版公司是德彪西那一年里少数的几项好运道之一。这家出版公司早先在德彪西自由写作时提供过他编曲的差事,现在它预计他未来作品的版权收入会累积增加,因而提供他每个月的固定酬劳。德彪西很需要这些钱。在8月,他听说与莉莉的离婚要求已获批准。法庭判定他必须将某些作品的版税收入作为给她的赡养费。

这对情人在同一个8月里继续上路。德彪西写信给拉洛伊描述“在伦敦停留的数日没有太多欢乐,只有英国近卫军的音乐,这些士兵每天早上一边行进,一边以他们欢乐的风笛与疯狂的小短笛演奏着进行曲,其曲调仿佛将苏格兰歌曲融入了黑人阔步舞曲中”。德彪西记录下这首曲调,而且于四年之后用在他为钢琴所写的《儿童乐园》(Children's Corner Suite)中。

此时小孩是德彪西心中的一项挂念,因为艾玛怀了他渴望已久而莉莉始终无法给他的孩子。他们迁到南岸的伊斯伯恩(Eastbourne)去,在那儿,他再度写信给拉洛伊:

> 我到这里已经有一个月了。这是英国的海边小镇,也像所有这类小镇一样,有一点愚蠢。我必须离开此地,因为这里有太多渔讯和太多音乐,不过我不知道会到哪里去……我写了一些音乐,这是我已有好一段时间未曾做的事了。

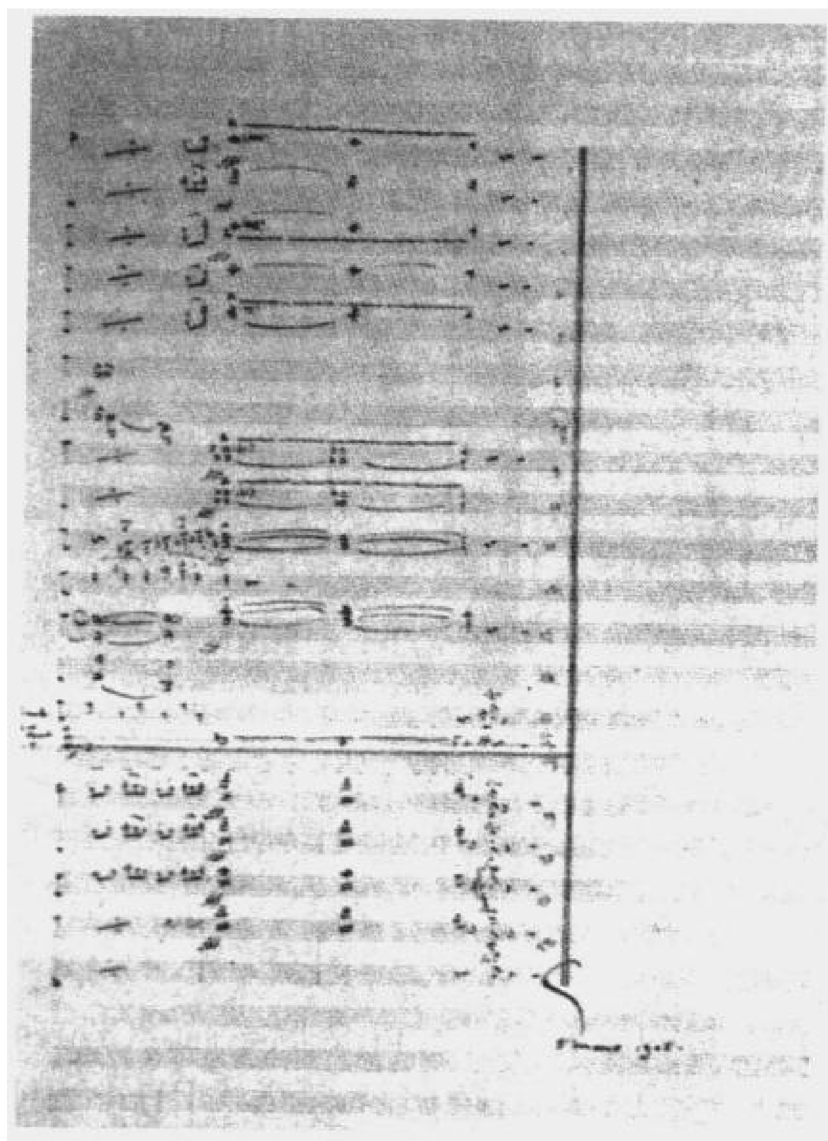


克劳德·德彪西与艾玛于布伦森林的居所

尽管他听到的音乐不合胃口(多半是沙利文、爱德华·日尔曼〔Edward German〕的拙劣铜管编曲作品以及由海畔乐队所演奏的军乐进行曲),但他从“大饭店”旅馆窗口远眺海洋的同时也完成了《大海》的管弦乐配器。

他们于10月回到巴黎,艾玛生了一个女儿,取名克劳德-艾玛(Claude-Emma),小名巧巧(Chou-Chou)。不久之后,艾玛的离婚也获准,并且从她富有的前夫那儿获得了相当数量的赡养费,德彪西于是与艾玛结婚。德彪西

夫妇现在终于有钱搬到布伦森林的一幢花园洋房里，这个区域有许多高级的露天音乐会与餐馆。在这儿，德彪西可以尽情享受他一直视为天生权利的那些奢侈生活方式。在这儿,他养了一只猫（这是他自己最常被人比拟的动物），它是一只灰色安哥拉品种的猫，名叫琳(Line),这是他们第一只取名字的猫,往后还将有好几只同品种的猫都叫这个名字。然而，他们刚获得的富足感与安全感并未持久，因为艾玛的赡养费只维持了一段短暂的时间,还必须继续进行下一步的法律争斗,因此最终德彪西所有的老财务问题又都回来了。



《大海》的手稿

1905 年 10 月，期盼已久的《大海》的首演在一场拉

慕瑞音乐会中举行，由卡密尔·谢维拉（Camille Chevillard)指挥。根据所有的记录来看，这是一次平淡的诠释，因为谢维拉并不了解这首乐曲崭新的性质。可想而知许多人都很失望。皮埃尔·拉罗（他已经因为莉莉的事而与德彪西闹翻了）提到他认为《佩莱阿斯与梅丽桑德》里描写海的音乐更优于这部新作：

对我来说，《大海》的敏锐度似乎既没有那么深刻也没有那么自然。我想德彪西企图去感觉一种深刻而自然的感情，但却未能实际上感觉到它。这是我在聆听德彪西的描述性作品时第一次觉得见不到大自然，而只是见到大自然的复制品。它无疑极其精致，富有创意，而且技巧纯熟，不过它总归还是一个复制品……我听不见，看不见，也感觉不到海。

其他乐评对于此曲的副标题“三首交响素描”(Three Symphonic Sketches）感到不解，德彪西刻意选用这个副标题，以有别于当时弗朗克、肖松与其他人所发展出来的三乐章法国交响曲式。对这些乐评家来说，这是一首十分合理的交响曲，而根本不属于“标题音乐”，不过其中有一位卡尔弗科里西(Calvocoressi，后来将成为这位作曲家的朋友兼同伴）却看出：“这是德彪西先生演化过程的一个新阶段……让人觉得德彪西先生……在此他对所有的新发现作了相当程度的浓缩与澄清。”

由于先前事件引发的怨恨与恶意，使德彪西根本不

可能获得公平的评鉴,《大海》至少必须再等上三年,才能登上它实至名归的杰作地位。然而,德彪西第二次的婚姻是他生命中的分水岭,自此以后,他的波希米亚式的生活就确确实实地结束了。

8

恋家的男人

围绕着德彪西的争议逐渐地消退了，而当他对敌人和追随者同样保持距离时，对他公开的恶意批评也随之平息。后者也就是"德彪西派"的学者，他们形成了一个嘈杂的小圈圈，模仿着德彪西不寻常的帽子，并且在公开的演奏会里大声地为他的音乐辩护。德彪西抱怨说："这些'德彪西派'的人会害死我。"

在他舒适的家中，这位恋家的男人尽情享受他越来越渴望的隐居式生活。他不再出现于早年波希米亚日子时喜爱的时髦咖啡馆和餐厅，而脑中也开始形成一些秘密遁入音乐世界的理念。他在一封信里写道：

音乐应该是一种隐士的科学，深藏在艰涩难解的书中，这样，那些对待音乐有如对待手帕般态度轻慢的群众就不会有兴趣了……我主张成立一个神秘的音乐组织，而不要鼓励人们来赏析音乐。



里卡多·维涅斯

同时，他在作曲时几乎将自己看作一个炼金术士。对他来说，将那些无比神妙的声音从静谧中提炼出来的过程很接近于魔术，并且也更常谈到他“音乐化学上的最新实验”。

他在1905年里谱写完成两本钢琴曲集《意象》中的第一本。在这些曲子里，他继续尝试描绘水中反映的幻象，并尝试以神秘的手法向18世纪作曲家拉摩(Rameau)致意(他当时正在改编拉摩的一部歌剧)，在这些曲子里，德彪西利用全音音阶来回避大小调调性的手法终于落实了。当德彪西在同一年里将这一组作品寄给杜兰时，他预言式地写道：

> 我想我可以毫不傲慢地说，我相信这三首作品将会留存下去，并且在钢琴曲目中占有一席之地……不是在舒曼之左……就是在肖邦之右。

这些曲子最早由里卡多·维涅斯于1906年3月3日在一场国家音乐协会举办的音乐会上演奏，并获得了很大的成功。这是那一年里发表的少数几个新创作之一，不过由于大众又开始对《佩莱阿斯与梅丽桑德》的作曲者感兴趣，于是一些趁着德彪西经济危机较严重时取



克劳德－艾玛·德彪西(巧巧)婴儿时期,1906 年

得他早期作品版权的出版社，又开始以翻新的标题发行这些旧曲子。出自《浪子》的两首管弦乐间奏曲得以出版,还有他早期的《斯底里安舞曲》(Danse styrienne)和一首由别人编成管弦乐曲的《喷泉》(Jet d'eau)。这些现象导致了一些谣言，指责德彪西已经江郎才尽而开始“炒冷饭”。德彪西并未授权这些版本,不过他对于这些作品也已失去控制权。当他听说《浪子》里的《游行与舞蹈》(Cortège et Danse) 将由科隆内指挥演出时，他所能做的



《金鱼》,中国漆绘

只是写信给他的出版商杜兰,表示这些曲子在《大海》、《夜曲》和《意象》出现之后"很难再显得有趣"了,"我真怕人们会指责我把所有的旧作品都拖出来,只为了让我的名字持续停留在音乐会的海报上。"

一位一向观察入微的乐评家艾米尔·维勒莫兹(Emile Vuillermoz)写道:

> 我们怀疑,德彪西先生在他漫长的闲散时期里是否失去了那绝妙的才能……正是这种才能使他成为现代管弦乐最杰出的诗人之一……让《佩莱阿斯与梅丽桑德》的作曲者读一读当今年轻后辈作曲家的作品吧……这样,很有技巧地消化之后,他将会找到自己似乎已经忘却的一切新奇音乐效果。

尽管有这些嘲弄,加上个人的悲剧(他父亲于1906年去世),他还是一直努力地工作着。灵感来自他的家庭,尤其是他的女儿——巧巧的育婴房与她刚开始学走路的姿态,他开始谱写一组新的钢琴曲。这是这位恋家的男人对爱的礼赞,后来命名为《儿童乐园》。他也再度



保罗·杜卡斯

斟酌为歌剧《钟塔里的魔鬼》所拟的草稿，不过他很快就放下这些草稿而开始一个新的构想——《特里斯坦与伊索尔德》(Tristan et Yseult)。这是一部以游吟诗人的歌曲与故事为基础的歌剧，而且其法国味将与瓦格纳的同名此剧所含的德国味一样浓厚。它是另一个显示德彪西不想重复《佩莱阿斯与梅丽桑德》路线的例子。1907 年,他与诗人加布里埃尔·莫瑞（Gabriel Mourey）一起撰写此作的剧本(莫瑞是斯温伯恩〔Swinburne〕与爱伦·坡作品的法文翻译家),而大众的强烈兴趣导致一家音乐杂志宣称此作已经完成，并且将于翌年在喜歌剧院演出。德彪西在那年 8 月寄了一封信给他的出版商，里面包含了为这部作品所拟的“363 个主题之一”,然而尽管有如此的热忱，这个计划却未能实现。

他开始进行第二与第三组的《意象》。第二组原来是为双钢琴谱写的,但却慢慢地转变成管弦乐作品,德彪西在这首曲子里赞颂了英国、法国与西班牙;而完全以钢琴独奏曲式构思的第三组则于 1907 年以第二组的名义出版，成为 1905 年谱写的第一套《意象》钢琴组曲的姐妹作。在最新的这个组曲中,他继续实验着钢琴的技巧,探索着描绘式的“印象主义”气氛。他以三行五线谱来谱写

这首乐曲，而非通用的两行大谱表，企图捕捉到更精致的乐音。钟声穿过树叶的缝隙，灵感来自路易·拉洛伊的一封信，信中描述他在万圣节通过一个森林所听到的钟声，以及所看到的一座荒废的神庙。其标题也是拉洛伊的建议，他形容这首曲子仿佛“一块半透明的宝石蕴含着空间与宁静”。另外一首的灵感来自德彪西书房里的一个中国漆器，虽是描写漆器上的金鱼，却也充满了无比的真实感。这又是一个例子证明德彪西能够以几近魔术的手法将人工制品转化为用音乐描绘的真实事物。

然而，德彪西为了进行他的音乐魔术实验而深切渴望的平和与隐秘的生活，却在1907年再度受到破坏。先前，德彪西的追随者们只需要尽其所能地对抗弗朗克学派，但现在德彪西也居于丹第的下风了，丹第是势力庞大的音乐学院院长，又是一位贵族，一般认为他的精致技巧优于德彪西的手法。同样，先前与德彪西虽有过争议，但一直谨慎地维持着彼此仰慕之情的拉威尔，现在也被公认高出德彪西一筹。德彪西的反应是写了一封信给朋友，谈论拉威尔最近发表的歌曲集《自然界的历史》(Histoires naturelles)里相当奇特的音乐幽默手法：

你真心相信有音乐幽默这种东西吗？如果两个和弦把它们的脚举在空中或采取任何其他怪异的姿势，它们本身也永远不会是幽默，而只会因其富有实验性而显得有意思。拉威尔的确非常有天赋，不过我很受不了他自诩为魔术师的态度，也许可以称之为用魔法让椅子生出



玛吉·泰特饰演的梅丽桑德

花朵来的骗子。不幸的是，魔术师的把戏必须事先预备好，而且等你看过一次之后，就不会再觉得新奇了。

德彪西与拉威尔都不愿成为彼此对立的敌手，拉威尔景仰德彪西并深受其影响，同时也是德彪西拥护者的小圈圈成员之一。曾经在《佩莱阿斯与梅丽桑德》头几次遭人议论的演出时，他就狂热地大声疾呼表示支持这部作品。但是普通大众就是喜欢看对手相争，热切地等待着每一次恶意批评的出现，因此可以理解为什么据说拉威尔曾经如此论及他与德彪西之间不可避免的瓜葛："出于纯粹荒谬的原因，或许我们最好还是彼此疏远。"

同样的事也发生在保罗·杜卡斯身上，他是德彪西在与莉莉离婚之后保有的少数几个朋友之一。这位作曲家极度追求完美，只允许自己的 15 部作品公之于世，而他的名字几乎完全是经由他的交响谐谑曲《魔法师的弟子》(The Sorcerer's Apprentice)流传下来的。他曾经谱写过一部歌剧，采用了梅特林克的另一部作品《阿兰娜与蓝胡子》(Ariane et Barbe-bleu)，其中也有一个梅丽桑德的角色，是蓝胡子的妻子之一。此剧于 1907 年在喜歌剧院首演，与《佩莱阿斯与梅丽桑德》轮流登台，而德彪西已于

同年 1 月间成功地将他的歌剧推广到布鲁塞尔去了，那些认为德彪西的“印象主义”太危险而模糊的人立刻开始大力推崇另外这部梅特林克歌剧，认为它严谨的古典曲式远优于德彪西的作品，并且将它归于丹第的学派，这使得德彪西与杜卡斯两人都很不愉快。

当时，爱乐者已经可以在富有人家舒适的房间里比较这两部歌剧的优劣，而不必到歌剧院去人挤人了。巴黎电话系统为了推广服务，提供了“剧场电话”，让订户可以收听到由歌剧院转播的整场歌剧演出。正是这种服务使得隐居的马塞尔·普鲁斯特也能够聆听到《佩莱阿斯与梅丽桑德》，而不必离开他完全隔音的房间去接触那些会严重伤害他敏感心灵的鲁莽大众。德彪西虽然也渴望着同样的隐秘生活，但却不能用力摔下电话就将自己隔离于争议之外。他总是处于争议的中心。玛吉·泰特(Maggie Teyte)即将成为第二位传奇性的梅丽桑德，德彪西此时私下指导她演出这个角色，她曾经回忆到这位神秘的作曲家冷漠的外表下充满了愤怒：

玛丽·加尔顿在德彪西歌剧的首演中塑造了梅丽桑德的角色，并且大为成功。然后她就到美国去了。由于喜歌剧院主持人的妻子讨厌这位年轻的竞争对手——这还是比较客气的说法，决定不再让她演唱这个角色。我原来并不特别受青睐。但是当谣传玛丽将由美国回来登台时，我发现自己一下被推进了梅丽桑德的角色，以防止加尔顿小姐演唱此剧。于是，以 18 岁之龄，既瘦又小的我发

现自己竟站在德彪西的门前,腋下夹着《佩莱阿斯与梅丽桑德》的乐谱。

他当时住在森林路边巷子里的一幢房子里，这条路旁就是环市铁路网，衔接着遍布巴黎周围的铁路。这对于一位作曲家来说,想必是个嘈杂的环境,而实际上德彪西的批评者之一就曾说:“噢,我现在了解为什么他的音乐会是如此野蛮的噪音了。”……他显得德高望重,他并不抬头挺胸地走路，而是拖着步子移动。他留着一撮黑色的胡子，方正的头满是浓密的黑发。我惊讶地发现他几乎具有东方味儿的长相……这一切都是我趁着他坐在钢琴边上一动也不动的时候观察的。当时仿佛有好几个小时都安静无声。最后，他转过身来问道:“你就是泰特小姐?”“是的,先生。”沉默。“你就是玛吉·泰特小姐?”“是的,先生。”沉默。“那么,你就是喜歌剧院的玛吉·泰特小姐?”“是的,先生。”他就是不相信。“又一个英国人,我的天!”玛丽·加尔顿是第一个梅丽桑德,她是苏格兰人,现在“又”来了一个,因为我们都是苏格兰人。那也没办法。于是泰特小姐,一个英国人,实在应该说是苏格兰人,就成为他手中的一件乐器。奇怪的是,他始终没有和我握手。他对我说:“你要按照我的意思来诠释梅丽桑德。”我当然完全赞同。

他是个古板的老师,这是惟一能够形容他的字眼,真的很古板。我会举个例子让你知道我是什么意思。有一天他坐在钢琴边。他总是要先培养情绪之后才弹奏。这就花了两三分钟。我坐着等候。他举起手臂正要开始弹

奏时，突然看见地板上有一小团白色棉球。他停下来把棉球捡起来，然后他把它卷一卷，四处想找一个地方来放它，又是五分钟的死寂……

要描述德彪西的人格对我所产生的影响并不容易。他拥有如此多层面的人格……他犹如火山，是一座熄灭的火山。我有一次看见他愤怒得脸色发白，然后又因为拼命克制怒气而脸色转红。他内心中有一股愤怒与苦痛，我经常觉得他就像是《佩莱阿斯与梅丽桑德》里的高洛(Golaud)，然而他又不是。他是个非常感性的人，这全都表现在他的音乐里。似乎没有人喜欢他。和我饰演梅丽桑德唱对手戏的让－贝里耶(Jean-Perrier)如果听到你提德彪西就会气得脸色发白……

整体来说他给我的印象是一个着魔的人。不过当他与女儿巧巧在一起的时候，又会显现出他本性中比较和悦的另一面来……

这段对德彪西的描述，游移于暴戾与贵族式的冷漠之间，无疑是此时对他的正确描述，他天生的坏脾气因为他的作品不停产生琐碎的争论而更加恶化。这些争论像是一群蚊虫般地在他耳边嗡嗡作响，令他无比愤怒，他甚至觉得自己不得不因此而疏远他所景仰的同辈作曲家，尤其是丹第和他手下深具影响力的音乐学院，这个学院将在20世纪初产生许多重要的法国作曲家。然而足以告慰的是他的音乐在英国越来越受欢迎，这是他向来很仰慕的一个国家。德彪西在他的《弦乐四重奏》于伦敦和三

个英国北部的重要城市演出之后，受邀于1908年2月1日在伦敦的女王厅（Queen's Hall）指挥他的《牧神的午后前奏曲》和《大海》，此处是亨利·伍德爵士（Sir Henry Wood）最早举办逍遥音乐会（Promenade Concert）的基地。在那儿，《夜曲》首度获得观众的赏识。一年前，同一群观众才在科文特花园剧院里热烈地为《佩莱阿斯与梅丽桑德》喝彩。德彪西终于发现自己可以在伦敦的上流社会中庆功，并且获得媒体的好评。此地的大众已经忘记了他们自己的美学运动之死，也忘了当时针对一切法国影响所作的批判。

那一年，由玛丽·加尔顿领衔在柏林、慕尼黑和米兰斯卡拉歌剧院（La Scala）演出的《佩莱阿斯与梅丽桑德》为德彪西的名望带来了更进一步的肯定。不过德国与意大利的反应还没有美国热烈，由于奥斯卡·汉默斯坦因（Oscar Hammerstein）在曼哈顿歌剧院（Manhattan Opera House）制作的此剧异常成功，使得打擂台的大都会歌剧院（Metropolitan）主持人朱利奥·加提－卡萨扎（Giulio Gatti-Casazza）特地于5月到巴黎拜访德彪西，希望能够买下谣传中德彪西正在谱写的歌剧的演出版权。加提－卡萨扎后来向《纽约时报》（New York Times）描述了这件事：

当我请求他授权让大都会歌剧院制作他那三部新歌剧时，这些作品的名称早已经出现在报纸上了，那就是《特里斯坦的传奇》（La légende de Tristan）、《大宅的崩

溃》以及《钟塔里的魔鬼》。然而德彪西说:“我必须老实地告诉你,这三部歌剧连剧本的草稿都还没有着落;至于音乐呢，我也只写了一些模糊的主题而已。我如何能诚实地将这些刚刚萌芽的作品卖给你呢?”我回答:“没关系,大都会歌剧院十分愿意取得你任何创作的版权,我恳求你与我签订一个合约吧。”

我费了九牛二虎之力才成功地取得德彪西的签名，并强迫他接受一笔订金，他自己则要求这份订金不要太高。我还记得当我离开时，他说:“别忘了我是个懒惰的作曲家，而我有时需要好几个星期的时间来选定一个适当的和弦。你也要记得,是你坚持要签订这项合约的,而且你很可能得不到半样东西。”

老天！德彪西这一次倒真是位预言家。每年我到巴黎去时,总不忘去拜望他,因为我们有相当投合的志趣和友谊。而每次他都会对我说:“真高兴见到你，尤其知道你不会询问我是否完成三部歌剧里的任何一部。我必须告诉你,我越来越感觉到的不是创作的热忱,而是惶恐与惰性。”

德彪西与美国的另外一个关系是经由小提琴家亚瑟·哈特曼(Arthur Hartmann)建立的,他们两人于1908年结为朋友。德彪西甚至考虑与这位美国小提琴家一同访问美国,但是此事却没有结果。然而,哈特曼是少数得以进入德彪西隐秘家居生活的人，他后来描述过这些拜访的情形。德彪西会在书房里与他见面，这个房间里主

要的布置包括中国花瓶、猫装饰品、木雕、针织挂毯以及各种乐器。房间里不见任何手稿的痕迹，惟一的工作区域似乎只是一张长形的干净桌面以及一台普通直立式钢琴，在其架上没有任何谱写音乐的纸张。这位作曲家烟不离手而且极少说话,如果报纸上有一则有趣的新闻,他会静静地指给他的访客看，但是不说半个字。如果他有什么重要的事必须沟通，他会以吞吞吐吐的单音节与冷漠的词句来回话，眼睛始终半闭着。他显露出来的惟一情感,正如玛吉·泰特所观察的,是在他女儿身上。哈特曼记得,有一次他们正在花园里跟他的女儿玩耍,门铃响了,德彪西仿佛感到他小小的隐秘世界受到了威胁,要大家都躲在一丛灌木后面，直到这个不受欢迎的访客离开为止。

德彪西将他的《儿童乐园》献给正在学钢琴的女儿巧巧——“她的父亲以下列作品致上恳切的爱意。”尽管德彪西担心人们不容易体会其中的幽默，但当这个作品于1908年12月由钢琴家哈洛德·鲍尔（Harold Bauer）在“音乐圈”(Circle Musical)举办的音乐会中首演时，还是获得了热烈的掌声。其中一些曲子的灵感来自巧巧育婴房里的玩具动物，并由德彪西以自己不正规的英文附上英文标题,藉以推崇英国、当时巴黎流行的英国时尚以及巧巧的英国奶妈。为了更进一步向英国致敬，他将三年前在伦敦听到的士兵进行曲加快速度,写成活泼的《高利渥的黑人阔步舞》（Golliwogg's Cakewalk，Colliwogg是美国作家贝尔塔·阿伯顿和美国插图画家弗罗伦斯·阿伯

顿创作的一个玩偶名)，这是一种由美国繁音爵士乐(ragtime jazz)发展出来的舞蹈，风靡了当时的巴黎。



《儿童乐园》乐谱的首页，1908 年

那一年里谱写的一首比较严肃的作品是他惟一的无伴奏合唱音乐——《三首查尔斯·道尔良歌曲》。德彪西一向乐思来源广泛，此曲即回顾了他学生时代在罗马小教堂里听见的伟大的复调音乐。尽管这三首歌曲的曲式古老，也有一些负面的评语，不过还是获得了不错的反应。

这一年(1908 年)稍早，德彪西的支持者与反对者之间的争论导致一家报纸访问这位作曲家时，询问他是否真是一个新学派的领导者。他的回答是："音乐界已不再有任何学派了，今日音乐家的当急要务是避免外来的影响。"这个回答正是这位作曲家的典型看法，因为他是如此地重视个人风格，以致创作量极少，深怕重复自己已经公之于世的风格。然而，这个回答却遭到了误解，这位名叫莫里斯·雷克莱尔(Maurice Leclerq)的采访记者就像所有对新闻故事有灵敏嗅觉的记者一样，造访了许多当时主要的作曲家，询问

他们同一个问题。他随后发表的答案大致很肤浅且不能切中要害,不过后来当这些资料整理成书出版时,却为德彪西带来了一些困扰。

没有什么事比"是否领导一个新乐派"更远离德彪西真正的关切了。他一直感到疲惫而不适,在他的一封信里,还开始幻想自己得了"那种时兴的神经衰弱症"。同时,他也向往着局外人的处境,在另一封信里他就署名"哈姆雷特,那位优雅的神经衰弱者"(这是德彪西对哈姆雷特的昵称),此时他可以说是活在爱伦·坡的大宅的虚幻世界中。在大都会歌剧院向他邀曲之后,他又开始进行《大宅的崩溃》的谱写工作。那年夏天里他写信给杜兰:

这些日子以来我一直努力地谱写《大宅的崩溃》……这种时候我就会对周围的事物失去知觉,倘若罗德利克·阿塞(Roderick Usher:《大宅的崩溃》里的主人公)的妹妹到我家里来,我也不会很惊讶。

然后又说:

我每个小时大概会犯上十次粗野无礼的毛病。

如德彪西所说的,这部歌剧将会记录他"痛苦挣扎的过程",不过毫无疑问,他的部分财务困境倒是因为大都会歌剧院在那年10月送来的2000法郎而获得纾解,这

笔钱是《大宅的崩溃》和另一部爱伦·坡歌剧《钟塔里的魔鬼》的预付酬劳。

在1909年初,德彪西终于愿意暂离隐居生活再访伦敦,前往女王厅二度指挥他的《夜曲》。他接受这个邀约是因为至少他知道英国有一群具有鉴赏力的拥护者，而没有吹毛求疵的记者尝试夸张新闻内容。然而，就在出发前不久，他的健康状况崩溃了。他疼痛异常而不得不去看专科医生，医生诊断出来的结果不是时兴的神经衰弱症,而是肠胃癌。

9

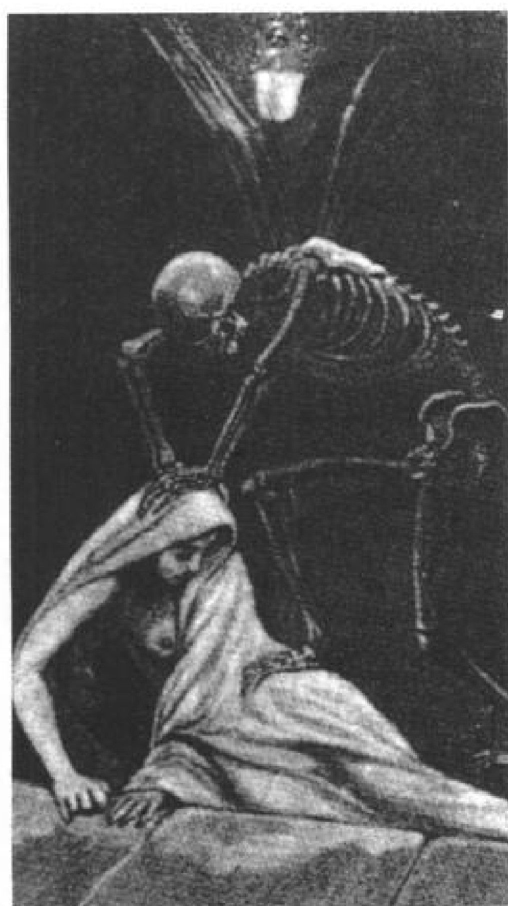
旅行与隐居

德彪西那可怕而医药无效的疾病所带来的震惊并未阻止他于 1909 年初两度在伦敦登台。虽然需服用吗啡止痛，他指挥的《牧神的午后前奏曲》与《夜曲》还是获得了赏识的掌声。他写信给他的出版商说："《夜曲》中的第二首《节日》重奏了一次，而且完全由我决定要不要再演出《牧神的午后前奏曲》。但是我就要倒下去了，这个状态不适合指挥任何东西。"

经济因素的考虑迫使他勉为其难地接受了这个挑战，因为他与妻子的前夫为赡养费而对簿公堂的官司已经危害到他在布伦森林居所的生活方式。当时英国对法国人非常友善，英国国王爱德华七世刚访问过巴黎，并签署了"友好协定"，这是英法两国为了避免德皇威廉二世(Wilhelm Ⅱ)阴谋扩展军事与殖民范围的一项邦交联盟，而德彪西觉得自己到伦敦访问固然提高了他个人的尊贵地位，但同时也受到了政治界的利用。在描写上述那一

场成功的伦敦音乐会时，他说：

我必须去参加音乐家俱乐部所举办的一个接待会。我会扮演什么样的角色？我看起来会像个被判处死刑的人。我不能逃脱，显然是因为那个“友好协定”和其他敏感的事件，这些事件的目的极可能是要加速某些人的死亡。



马丁·冯·马欧尔（Martin Von Maöle）为爱伦·坡的《大宅的崩溃》法译本所绘的插图

我们无法确定，德彪西暗喻这些政治操作有如加速某些人的死亡，究竟是在预言未来抑或只是嘲讽时事，不过可以肯定的是，他终将看到他阴郁的预言实现。

德彪西那一年5月第二次出现在伦敦时，已经更加虚弱了。《佩莱阿斯与梅丽桑德》正在科文特花园剧院演出，他专程到那儿去指导制作。然而在歌剧成功演出的当晚，他却在旅馆房间里躺下了。他描写到这个晚上：

他们连续15分钟要求作曲者出来接受喝彩，然而，

他却平静地在旅馆房间里休养，没有料到会有如此的荣耀。指挥家坎帕尼尼(Campanini)两度上台谢幕，并且打电话让我知道这部歌剧演出的成果辉煌，轰动程度是英国罕见的。隔天早上他来看我，以滑稽木偶般的姿态动作转述给我听，然后拥抱我，仿佛我是教皇赏赐的什么勋章似的。

乐评们给予一致的好评，其中一位特别提到最近几年里只有里夏德·施特劳斯与瓦格纳曾在伦敦拥有过如此的成就。

虽然争议依旧毫不留情地围绕着他，德彪西仍在那一年稍早应聘担任巴黎国家音乐学校的一个正式职位。他的工作基本上是评审各种竞赛，数年后他还谱写了一首单簧管与钢琴的狂想曲作为测验曲目。这一次作曲经验比他为霍尔女士谱写那首萨克斯管小曲要愉快多了，他后来还亲自谱写了管弦乐曲谱。同一年，莫里斯·雷克莱尔将关于德彪西是否领导新学派的问题所收集的各种答案结集成册，以《德彪西问题》(Le Cas Debussy)之名出版。在它列出的各种荒谬答案里包含了一些常见的论点：德彪西的音乐使听者生病，既缺乏创意而且病态；这位作曲家是在描写他所罹患的一种神经疾病；还有《佩莱阿斯与梅丽桑德》很快就会遭到遗忘。不过其中还是有一两道曙光，照亮了这普遍黑暗的论调。

德彪西真正罹患的病症如今有一部分已由药物控制，不过一些证据显示他此时也受另一种神经病症之

苦。他仍然隐居谱写《大宅的崩溃》，而且他自己似乎对罗德利克的角色产生了认同感，这个角色极度敏感，能感受到房子的墙壁所受的痛苦，爱伦·坡称这个状态是"一种神经的震荡……一种心理失常所导致的急性身体病痛……在这个心灵中，黑暗以一种持续的阴郁力量淹没了整个道德与肉体的世界。"德彪西那年稍后再度写信给杜兰表示：

我即将为可怜的罗德利克完成一段绵长的独白。它几乎使石头哭泣……实际上它正是描写石头对于神经虚弱者的心灵所造成的影响。其腐朽之气乃利用双簧管低音与小提琴和声(我自己的专利手法)的对比而诱人地呈现出来。别将此事告诉任何人，我对此花费了相当的心思。

然后又说："我变得什么都不想，只想罗德利克·阿塞与《钟塔里的魔鬼》。"一年之后，他依旧沉浸于爱伦·坡的"灰暗大宅"中，他说道："我在阿塞大宅里消磨着我的存在……每每在离开时，我的神经都像小提琴的弦那样紧绷着。"

然而这些疯狂的创作状态似乎只局限于某些需要，因为他同时完成了充满阳光的三乐章作品《伊比利亚》(Ibéria)，作为对西班牙的礼赞。他始终在一段距离以外景仰着这个国家，只在数年前跨过国界去作了一日游。他也完成了他的《春的回旋曲》(Rondes de printemps)，它

以一首法国民谣为基础，他称之为“难以捉摸”的作品。这两部作品都在同一年里纳入他为管弦乐谱写的《意象》组曲中。只有其中第三首《吉格舞曲》(Gigues)持续带给他困扰，此曲旨在向英国致意，以诺森布里亚(Northumbrian：英国中世纪早期七国时代的七国之一，位于今英格兰东岸亨伯湾和苏格兰东岸福思湾之间）民谣《船列》(Keel Row)为架构谱写。原先计划以双钢琴谱写的这组《意象》，对德彪西来说代表了一个新的出发点。他最初曾经写过：



谢尔盖·佳吉列夫

他是尝试想要完成某种不同的东西，一种现实的效果……就是某些白痴称作印象主义的东西。这个词完全遭到误会，尤其是在评论者的手中，因为他们会毫不犹豫地将它用在透纳身上，然而他是全艺术界最擅长制造神秘效果的创作者。

1909年俄罗斯芭蕾舞团(Ballets Russes)首度访问巴黎，在城堡剧院(Châtelet)登台。这个由杰出艺术经纪人谢尔盖·佳吉列夫(Serge

Diaghilev）所领导的俄国民间芭蕾舞团招揽了许多具有闪亮才华的艺术工作者，例如布景设计师列昂·巴克斯特（Leon Bakst）、编舞家米哈伊尔·福金（Mikhail Fokin）以及现在已经成为传奇人物的首席男舞者法斯拉夫·尼金斯基（Vaslav Nijinsky）。相比于法国的古典芭蕾，他们就像颗巨型炸弹一般，骤然闯进了巴黎枯燥乏味的芭蕾舞界，他们第一季的剧目中就包含了从鲍罗廷的歌剧《伊戈尔王子》（Prince Igor）中选出的《鞑靼舞曲》（Polovtsian Dances）。

对俄国音乐深感兴趣而始终心存敬意的德彪西离开了"阿塞大宅"去观赏这些辉煌的表演，并且和所有喜爱芭蕾的人们一样，陶醉于其多彩多姿的布景与服装，以及活力充沛的音乐与舞蹈。

1910 年 2 月，《伊比利亚》在科隆内系列音乐会中首度演出。它获得了响亮的掌声并应观众要求重奏了一遍，但是许多乐评却觉得它是冒牌的西班牙风味，并且认为它不及阿尔班尼斯最近发表的一组也叫《伊比利亚》的钢琴曲。德彪西明白表示自己很景仰阿尔班尼斯的这些曲子，盛赞它们呈现出"充满花香的西班牙夜晚"。其实他自己的作品也达到了同样的水准。其他乐评则举出法国甚至俄国作曲家优于德彪西这首作品的例子：夏布里埃的《西班牙》（España）、拉威尔的《西班牙狂想曲》以及里姆斯基-科萨科夫的《西班牙狂想曲》是其中最著名的几首；不过《晨报》则刊载了阿尔弗雷德·布鲁诺写的一篇观察入微的评论：

这些精致的西班牙素描(《伊比利亚》)完全不同于阿尔班尼斯与夏布里埃大胆的画布……这些曲子不含任何狂暴或粗糙的痕迹，然而活泼的欢乐气息还是令首尾两段充满生气。它们赏心悦耳地富含诗意，色彩细腻，充满了诱人的魅力与杰出的艺术性。

于1907年移居巴黎的一位年轻西班牙作曲家写道：

村庄里传来的回声……似乎飘浮在光线闪烁的清明气氛中；安达鲁西亚夜晚那迷人的魔力、一群人跳舞的节庆欢愉……这一切都弥漫在空气中，趋近又退缩，而我们的想像力保持清醒，迷惑于情感深刻而变化丰富的音乐所散放出来的力量之中。

这位作曲家就是曼努埃尔·德·法雅（Manuel de Falla），后来他成为那一代首要的西班牙作曲家，他此时被德彪西所描写的故乡情景所感动，这促使他也开始谱写自己的《西班牙花园之夜》（Nights in the Gardens of Spain），德彪西的影响在曲中十分明显。

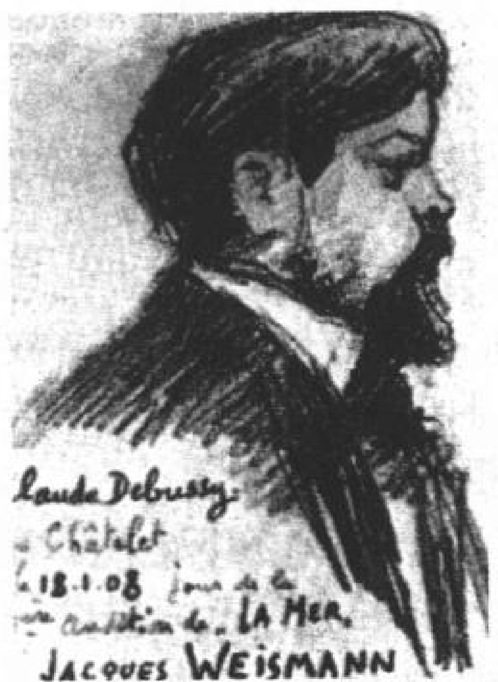
《伊比利亚》首演之后几天，已经完成的另一部分《意象》——《春的回旋曲》，在另一个打擂台的音乐会系列“杜兰音乐会”（Concerts Durand）中，由德彪西指挥演出。“这是很特殊而具有罕见特质的一种音乐印象主义”，曲目解说中如此宣布，但是观众的反应没有那么热烈，而大部分的乐评也认为这部作品没有什么分量。然

而，德彪西获得了拉威尔的赞赏，他写到：

《春的回旋曲》魅力生动，细腻清新，它使人们一样会流下被灿烂夺目的《伊比利亚》及其深刻感人的夜之气息所感动的眼泪……我也是如此，还有伊戈尔·斯特拉文斯基（Igor Stravinsky）、弗罗伦特·施密特（Florent Schmitt）、罗杰·杜卡斯、阿尔贝特·鲁塞尔（Albert Roussel）先生以及一大群作品不值得一提的年轻作曲家们……

德彪西已写信给他的出版商杜兰提及《春之回旋曲》：

我越来越相信，音乐基本上是不能够纳入一个严密而传统的模式中的。它是由色彩与节奏构成的。其他的都是虚假造作，是冷血的白痴骑在大师背上发明出来的。



克劳德·德彪西在城堡剧院

但是这些意见都是说给少数内行的音乐人士听的。媒体比较想知道德彪西某些长期备受瞩目的计

划。《音乐邮报》(Courrier Musical)在5月1日发牢骚似地质问:“德彪西先生在做些什么?”然后告诉读者们:

> 他正要完成爱伦·坡的作品……他也将要完成根据加布里埃尔·莫瑞先生的文学作品所谱写的《特里斯坦与伊索尔德》,由贝狄耶(Bedier)先生改编为剧本;而且他计划根据麦斯·阿内利(Max Anély:维克多·塞格朗[Victor Segalen]的笔名)的著作谱写一部《奥尔菲》(Orphée),这位作家目前人在北京(Peking)担任翻译官。这个作品将引介没有管弦乐伴奏的歌曲,想必会是新奇的效果。

然而那一年里大众并未见到这些作品,真正出现的只有两组歌曲,一首是《两位恋人的长廊》(Le Promenoir de deux amants),他采用了特里斯坦·雷米特(Tristan Lhermite)吟游诗人风格的诗,并迁就古老的效果,这些手法可能原来是打算用在前面报章里提到的“吟游诗人”歌剧《特里斯坦与伊索尔德》中的;另一首是根据中世纪诗人弗朗索瓦·维庸(Francois Villon)的诗创作的《三首叙事曲》(Trois Ballades),他在此曲中继续探索法国的传统,但是以一种比较有棱有角而粗犷的风格。

俄罗斯芭蕾乘着前一年的声势,于1910年6月带着两部崭新的芭蕾舞剧来到巴黎。根据里姆斯基-科萨科夫的戏剧性管弦乐组曲所编成的《天方夜谭》(Scheherazade),以及年轻的斯特拉文斯基谱写的全新作

品《火鸟》(The Firebird)，在巴黎歌剧院演出。这两部舞剧德彪西都看了。在他观赏《天方夜谭》演出时，陪伴他的朋友包括了善于引发争议的乐评家“威利”与他的小说家妻子柯莱特（Colette）。在巴克斯特华丽的服装与布景设计，以及尼金斯基与异国风味的犹太人艾达·鲁宾斯坦(Ida Rubinstein) 领衔演出的阵容下，这部舞剧的轰动是巴黎前所未见的。它激发了装饰艺术与东方“俄罗斯风”的新狂热。所有的沙龙在一夜之间转为模仿巴克斯特式的野蛮华丽，女人则仿效他的戏服而身着飘逸的长裙。德彪西没有那么疯狂，他的品味依旧属于一种中国式的精致；不过，根据柯莱特的说法，在看过《天方夜谭》之后，他们全都到一位共同的朋友家里，德彪西在那儿狂喜不已。

他唱着这部新音乐的片段，在钢琴上以圆滑的弹法为自己伴奏，用一片玻璃仿定音鼓，一个水晶花瓶则充作钟类乐器。他像只蜜蜂般地哼唱着，忘怀地大笑，而我们都开心极了。

这次德彪西透露出他罕见的外向情绪，与他通常显露于世的严肃内向形成强烈对比，并且深刻地验证了佳吉列夫的舞团对他所产生的影响。德彪西对斯特拉文斯基的第一首重要乐曲也热诚赞赏，可能是因为它透露出斯氏的老师里姆斯基-科萨科夫的手法之故。德彪西描述这位刚移居到巴黎的年轻的俄国人是“这个时代最优

秀的管弦乐专家”,而这两位作曲家之间日增的敬意终将演变成一份彬彬的友谊。

纽约大都会歌剧团在同一季里也在巴黎的城堡歌剧院登台。卡鲁素(Caruso)与托斯卡尼尼(Toscanini)带领着令人印象深刻的演出阵容，其上演曲目包括威尔第(Verdi)的歌剧《阿依达》(Aida)与《福斯塔夫》(Falstaff)。德彪西坐在加提－卡萨扎的包厢里欣赏这些表演，深为感动,尤其是《福斯塔夫》,他简直不能相信威尔第在几乎80岁的时候才谱写了此曲。彼此仰慕已久的德彪西与托斯卡尼尼于演出之后进行了热情洋溢的第一次会面，而德彪西又特别感谢托斯卡尼尼以高度的敏锐将《佩莱阿斯与梅丽桑德》介绍给意大利人,坦然承受各种恶劣的反应,甚至包括1908年在斯卡拉剧院掀起的一场暴动。

加提－卡萨扎还陪德彪西去欣赏俄罗斯芭蕾舞剧，并且记录了德彪西最新的兴趣以及这一年稍早曾经透露并引发大众兴趣的那些歌剧的命运:

他告诉我:“你知道，我要为你谱写的那些歌剧因为一个新的原因而再度延迟了。”

“什么原因呢?”我问。

“我不想写歌剧,而要写一部芭蕾,因为,采用哑剧舞者毕竟还是比歌手好。”

我说:“那么,让我们也签订一个芭蕾的合约吧。”

德彪西打断我说:“噢,不,绝不可以!我已经过分滥用你的宽大、信用与耐心了。不能有合约,但这部芭蕾完

成时，我会首先将它提供给大都会歌剧院。”

我记得在那场演奏会之后，我陪德彪西回到他位于森林路的居所中。他详细地与我讨论《钟塔里的魔鬼》与《大宅的崩溃》，大家都知道这两个剧本是取自爱伦·坡的故事。

他继续说：“但是你知道，爱伦·坡具有整个文学界最富创意的想象力。他找到了一个绝对新奇而与众不同的音符。”

对于这句话，我这么回答：“的确如此，而这正是为什么这样一位诗人的理念需要穿戴上如大师您这样独特的作曲家所谱写的音乐。”

他回答：“我亲爱的加提，或许不会有任何人听得到这件陪衬的冠服了。我非常恐惧。我日渐衰老也更懒惰了。晚安，再见！”……

我没有再见过德彪西，而且，唉！至于大都会歌剧院骄傲地拥有版权的那些歌剧，我始终没有见到过半个音符。

但是德彪西并没有谱写一部芭蕾。他面前摆着他敬爱的肖邦作为范本，正在为钢琴谱写一组12首的前奏曲。其中几乎每一首都含有文学的标题，不但隐喻了爱伦·坡的《海中城市》(City in the Sea)和传说中下沉的伊斯教堂(这个题材曾吸引与德彪西同辈的拉罗，促使他谱写了《伊斯国王》)，而且还影射了波德莱尔，就像他在卡布尔（Cabourg）高级度假区可能曾经看到的小丑与海畔

诗人，还有钟、古代舞者以及风。这一组曲也包含了他最著名的曲子之一——《棕发少女》(The Girl with the Flaxen Hair)。然而，德彪西在乐谱的最后写下每一首曲子的标题，这样它才会先以音乐本身接受评鉴。不过当德彪西与里卡多·维涅斯在同一年里引介其中的选曲时，有些乐评指出：这些作品虽具有名家技巧与疆域宽广的想像力，偶尔却隐藏了平庸的老调。

德彪西于12月受邀巡回当时正逐渐衰败的奥匈帝



维也纳的维也纳剧院

国，指挥各种音乐会，他接受这些邀约的主要原因是急需音乐会的酬劳，他告诉他的出版商杜兰："此时一个人需要商务旅游者的英雄气概，并且必须愿意妥协，而这些却是我最厌恶的。"他选择在维也纳介绍《伊比利亚》、大家最喜爱的《牧神的午后前奏曲》以及早期的《小组曲》的管弦乐版本，它由德彪西的朋友兼同事亨利·布塞尔(Henri Büsser)改编。他发现自己必须通过翻译来排练。这对于一位深受疾病之苦的人来说，是非常痛苦的事。事后他写信给杜兰：

那真的不是开玩笑……我的神经都崩溃了……唉，他们终于会过意来，而我也从他们那儿得到了我想要的效果。我像个舞者似的不断谢幕。这些热情的观众之所以没有将我的马车卸轭的惟一原因，就是因为我搭乘的是计程车。

后来接受访问时，德彪西再度面对关于他领导"学派"的问题。他激动不已地回答："没有所谓德彪西学派。我没有子弟，我就只有我。"对于这个摇摇欲坠的帝国首都里正萌芽的伟大文化浪潮，德彪西几乎毫不关心，马勒、勋伯格以及克里姆特(Klimt)与柯柯什卡(Kokoschka)的表现主义艺术；弗洛伊德(Freud)的心理学；建筑界与哲学界的新运动，他都充耳不闻。他完全笼罩在病痛的愁云下，并因为被仰慕者们骚扰而变得脾气暴躁。

他下一站抵达布达佩斯，在那儿有5000人出席了一

场室内乐的演奏会，曲目包括德彪西的《弦乐四重奏》与《儿童乐园》。如此小规模的音乐会获得这么庞大观众的反应，使德彪西感到有点尴尬，但匈牙利人将他当做名人来接待，媒体发表了关于他的长篇报道。虽然如此，德彪西对匈牙利的首都并没有什么好印象，因为垂亡的奥国政府所进行的政治实验导致了此地的纷乱状态，而且他语中带刺地说它是“一个‘化妆’过浓的老都市，你可以在这儿听到过多的勃拉姆斯与普契尼，而士兵具有女人似的胸脯，女人则具有士兵一般的胸脯。”

然而，布达佩斯在音乐方面要比这段尖刻评语所暗示的更有趣一些，因为对于这位始终喜爱民俗音乐与新奇效果的作曲家来说，这个城市可以提供新的音乐经验。德彪西听到了吉普赛音乐，那种纯属于匈牙利的舞蹈，它们由伟大的宣扬者拉迪克（Radics）以小提琴演奏得无比纯正。德彪西写道：“在一个普普通通的咖啡馆里，它就能使我产生坐在伟大森林阴影中的印象。它从灵魂中诱导出一种特别的忧郁性来。”德彪西也听到过吉普赛扬琴（cimbalom），这在当时是一种几乎只在咖啡馆与酒吧里演奏的乐器，德彪西受到启发而谱写了一首他自己的短圆舞曲：《愈缓愈佳》(La Plusque lente)，这首曲子在管弦乐编曲中包含了一个扬琴，因而巧妙地总结了他在维也纳与布达佩斯的经验。

德彪西回到维也纳时，当地以上宾之礼为他举行了一场宴会。在这个场合里，一位官员在演讲时尝试嘉奖这位作曲家，暗示他的音乐实验里含有“被废止的旋

律”。德彪西却尖刻地回答:“可是,我亲爱的先生,我的音乐目标完全在于旋律。”

最后,德彪西带着一身的疲惫回到巴黎,他坐下来斟酌在 11 月接到的一封信。这封信似乎正是他等待已久的一个邀约。这个尊贵、神秘的计划将会运用到他所有的天赋,让他可以逃避生活上琐碎的痛苦。

10

返回剧院

一位生活多彩多姿而善变的人物——意大利诗人加布里埃尔·邓南遮(Gabriele d'Annunzio),正寻求与德彪西合作。他虽然只比这位作曲家年轻一岁，却要入世得多,亲身参与意大利政治,并为意大利剧场撰写一些含有浓厚象征性的剧作。他早就仰慕德彪西的音乐，又因为迷恋艾达·鲁宾斯坦而产生灵感谱写了一部五幕的“神秘剧”(Mystery),以圣塞巴斯蒂安(St. Sebastian)的殉教事迹为主题。他在邀请德彪西为此剧谱写音乐时说:

长久以来我一直梦想着在基督教传说中被神化的那位流血青年,就像来自毕不勒斯(Byblus)的女人于春分时节跪在黑与紫色的灵柩台前，哀悼那美丽而受伤的上帝。让我引用伟大的意大利文艺复兴女诗人维若妮卡·甘姆巴拉(Veronica Gambara)诗里的一句话:“最钟爱我的人,却伤害我。”我的神秘剧正是这个主题的发展。



加布里埃尔·邓南遮

塞巴斯蒂安这个人物吸引颓废主义者的艺术创作心灵已有许多年了，他被认为代表了受苦的艺术家，邓南遮的狂热自然并非独一无二。他的作品是个罕见而风格独特的剧本，以不自然的法文撰写，不过它投合了德彪西对精致事物的喜爱，也符合他认为宗教基本上是一种美学经验的想法。德彪西同样认为耶稣基督与美少年阿多尼斯（Adonis：希腊神话中维纳斯女神所爱恋的美少年）融合于美丽但半男半女的塞巴斯蒂安身上。塞巴斯蒂安原是异教徒罗马皇帝戴克里先(Diocletian)宫廷中的神射手。于是，德彪西离开了爱伦·坡的病态世界，开始以一种冲动与热诚来谱写这首音乐；但他似乎无法将这种态度带到他那些酝酿已久的歌剧计划中。

这部戏剧预计于1911年5月在城堡歌剧院演出，因此德彪西央请刚改编过《吉格舞曲》与《儿童乐园》的安德烈·卡普雷（André Caplet）协助他编写这首新曲的管弦乐配器。他关起大门谢绝访客，进入隐居状态，只接见几

个朋友;但奇怪的是,他竟接见了一些渴望询问他最近计划的记者。其中亨利·马雷伯(Henri Malherbe)获得了最深入的了解,他的访问稿于那年2月发表于《求精者》(The Excelsior)。

德彪西先生为了寻求光明与宁静,已经退入了一个明亮、隐秘的小角落,它位于离布伦森林不远处的居所中。在他以铜色调与茶色调布料装饰得极富艺术感的狭窄书房里,凸显出一种刻意营造的简洁。惟一能够暗示他音乐家身份的物件是一个长形的日本古琴以及一台体形臃肿的黑钢琴。这位《佩莱阿斯与梅丽桑德》的作曲者具有雕像般晦暗、金色的面容。他给人的第一印象是有力、高贵而不寻常。他的短胡子与黑发也加深了这种印象。他看起来有如东方三博士(Magi)之一误入了我们的时空……他不轻易吐露心声。他已经退避到自己的道德堡垒中,进入了纯粹感觉的领域……在这优雅的环境里,德彪西先生以行家般的技巧卷了一根香烟,他说话的声音起先音频偏高而慢条斯理,然后音色逐渐转厚,变得深沉而愉悦……

这位记者塑造出来的近乎先知的僧侣形象,反映出德彪西当时正在阐释的宗教观点,这些观点几乎累积成一位音乐家的半异教式信条:

我并不依照神圣的仪式来追求宗教信仰。我把神秘

的大自然当做我的宗教。我并不相信一个人穿戴了神职服装就会比较接近上帝，也不相信一个城镇里的某个地点就比其他地方适合冥思……大自然的宏大真实地反映在我诚挚但微弱的灵魂中……而我的双手不自觉地采取了一种崇拜的姿态……以短暂过客的身份体验大自然景观所散发出来的超绝而感人的美感！这才是我对祷告下的定义……谁会发现音乐创作的秘密呢?大海的声音、地平线的曲度、树叶里的风声、鸟鸣，都在我们心中留下了精密繁杂的印象。然后突然间，不经过意识的许可，这些记忆就以音乐的语言涌现出来表达出自己……我厌恶教条及其无关紧要的涵义。而正因为如此，我希望能够以完全客观的精神写下我的音乐之梦。我希望能以一个孩童般的无邪坦诚唱出内心的意象。这种简单的音乐文法无疑会震惊某些人，它势必会激怒欺骗与诡计的信徒。我预见到这一点，并且因此感到开心。我不会故意树敌，不过也不会刻意化敌为友。我必须致力于成为一位伟大的艺术家，这样我才敢保持自我，并为自己的信念牺牲受苦。那些与我有同感的人只会更加了解、欣赏我。其他人则会回避、仇恨我。

尤其是在最后这几个字里，德彪西似乎已经认同以塞巴斯蒂安代表艺术家的艰苦信仰，正如奥斯卡·王尔德在他受辱之后曾经有过的做法。一如德彪西对哈姆雷特与罗德利克·阿塞的认同，这种认同感符合了一种时下流行的态度，那就是将艺术家比作普通大众所轻蔑的



艾达·鲁宾斯坦饰演圣塞巴斯蒂安。列昂·巴克斯特的水彩画

对象。不过德彪西的理念与他此时所受的身体之苦应该已超越了这类流行的论调，因为他的病痛已经使他的工作加倍困难。当他在 4 月将乐谱寄给杜兰时，他写道：

我承认我对它有不满情绪。但是，正如我已经对你说过好几次的，我已才尽技穷。

排练活动立刻展开。布景与戏服由巴克斯特设计，但却是一种不恰当的东方风格，似乎又回到他为佳吉列夫的《天方夜谭》所作的设计，而艾达·鲁宾斯坦的演出就算以最仁慈的话来形容，也只能说是风格奇特。然而，德彪西已经说过他“非常高兴而骄傲……能够为邓南遮先生的作品谱写配乐”，并在他以钢琴弹奏全曲给杜兰听的时候，以及最早几次排练的场合里，都曾感动落泪。虽然他要求合唱团也站在舞台上演出的方式造成了许多的困难，但是根据一项记录显示，当时参与的合唱团成员也曾因为这首音乐而流下眼泪。此曲时而充满感官色彩，时而又富有戏剧变化，悲恸不已而诡异无常，这个风格想必与阿塞大宅有着某种关联，参与演出的许多人都对这部作品留下了非常深刻的印象。

不过还有进一步的问题。这部“神秘剧”的音乐由一位公开承认的异教徒所谱写，由一位犹太舞者扮演基督教圣人，再加上将这位圣人与神话传说中的阿多尼斯融合为一的手法，处处触怒了许多正统的宗教人士。巴黎的总主教将这部剧作列入禁书名单，严禁天主教徒观赏

它，并且暗示要将任何观赏此剧的人逐出教会，然后由一些狂热的天主教记者所领导的媒体也起而响应他的观点。

虽然早在19世纪后半叶格雷维（Grévy）总统任内期间，法国即通过法律确认法国为非宗教国家，并且在1905年进一步通过法令将教会与政府主体分离，但是天主教会对巴黎人心灵的影响依旧相当大。结果，购买音乐会季票的人撤销了他们的支持，而退票的情况几乎导致城堡剧院完全没有观众参加特别揭幕典礼的一场演出。这部作品的剧作家与作曲家觉得在这样的情况下有必要为他们的作品发表一篇辩护书：

巴黎的总主教以不智的态度在他最近的公告命令中，攻击了他尚未熟悉的一部作品，这部作品由两位艺术家合作完成，历经了数年的辛劳，至少证实他们对于最严肃的艺术具有坚毅的追寻渴望。为了不要像总主教的公告本身那样不公，我们希望能够表达我们的遗憾，因为他给予我们的评语并非我们该获得的；而且，为了维护我们自己的荣誉以及那些熟悉《圣塞巴斯蒂安的殉难》（The Martyrdom of Saint Sebastian）的人的荣誉，我们恳切地宣布，这部深刻的宗教性的作品是一个抒情式的荣耀礼赞，不只针对行万里路的耶稣基督，也针对整个基督教的英雄主义。

德彪西在这篇文章之后接受了一次访问，刊载于《喜

剧》(Comoedia)上:

人们难道看不出，一个在所有事物中都能发掘出神秘性的人,自然不可避免地会受到一个宗教题材的吸引?我并不想作一番信仰的告白。不过就算我不是身体力行的天主教徒,也不是基督教徒,我还是不必费多大力气就能以音乐搭配这位诗人的剧作所达到的神秘性巅峰。

让我们厘清神秘主义(mysticism)这个词的意义。你看，就在今天，总主教禁止教徒协助邓南遮剧作的演出，尽管他对这部作品根本毫无认识。但是让我们不要耽于这些恼人的细节……从艺术的观点来看，这种命令是不值得考量的,我向你保证,我谱写这首音乐的态度就像是接受教堂的委托作曲一样。其结果,你可以说,是装饰性的音乐,以乐音与节奏来诠释一篇高贵的文学作品;到了最后一幕,当圣人升至天堂时,我相信自己已经表达出耶稣升天的事迹所带给我的一切感受。我成功了吗?那已不再是我的关切。我们不再有过去的那种单纯信仰。我的音乐所表达的信仰正统吗?我无法回答。那是我的信仰,我自己的,以全然真挚的态度歌唱着。

5月21日,星期日,是第一场正式演出的预定日期,许多名人都将出席，但是那天早上一架飞机在巴黎附近飞行时失去控制，导致作战指挥官死亡。全国哀悼，因此，城堡剧院的管理部门只允许新闻报道人员进场观赏这场改称为预演的演出。然而，许多持有门票的人还是

硬闯了进去。德彪西似乎再度成为嘈杂骚动的导因，这是他自从《佩莱阿斯与梅丽桑德》引起类似的骚动之后，为舞台表演所谱写的第一部作品。第一场正式演出改于次日举行。这个做法还是有点不妥，而根据一则报道，观众像“破花瓶里的水一样漏出去”，不过倒是没有产生丑恶的场面，许多乐评也都予以好评，将德彪西的音乐比作《帕西发尔》，只是大多数乐评家都知道帕西发尔注定会拖累这部作品，使之随它一同消失。有两场演奏管弦乐选曲的音乐会在独立音乐协会（Société Musical Indépendante）举行，而完整的版本后来在波士顿与意大利演出，不过这两种表演方式都未能让这部作品真正造成轰动。它直到 1922 年才再度在巴黎登台，拥有演出权的艾达·鲁宾斯坦这一次的演出仍然呈现出当初造成这部作品失败的特殊风格。尽管德彪西后来表示有意将这部作品改写成一部歌剧，却始终未能找到合适的剧本，于是这个作品只能勉强维持在边缘曲目中，以康塔塔的方式演出，由一位旁白叙事者带出剧本中的一些情节。

德彪西在这首竭尽灵感而作的乐曲中经历了相对程度上的失败之后，再度遭到财务困难的压迫。一如过去在类似情况下采取的措施，他又授权出版了一些自己早期的作品，其中包括《苏格兰进行曲》(Marche Écossaise)，这是 1899 年写给双钢琴的一首曲子，后来由作曲者自己编成管弦乐谱，并于 1911 年首度演出。不过此类为赚取版权收入的作品并不能增进德彪西在乐评圈内的声誉。他也突破了隐居生活而出现在自己作品的公开演奏会



尼金斯基主演《牧神的午后》,列昂·巴克斯特绘

中。他指挥了卡普雷改编的《儿童乐园》管弦乐版，此版尚未在法国演出过；并以钢琴家的身份演奏了几首新的前奏曲；还在《优雅节庆》与《两位恋人的长廊》两组歌曲中为玛吉·泰特担任伴奏。在《圣塞巴斯蒂安的殉难》最后一场演出之后，他前往都灵(Turin)去指挥一场法国音乐演奏会，《牧神的午后前奏曲》、《伊比利亚》和《儿童乐园》搭配了夏布里埃、保罗·杜卡斯、罗杰·杜卡斯的作品。他在停留此地期间，遇见了里夏德·施特劳斯和爱德华·埃尔加。他对施特劳斯的景仰是众所周知的，但是他对这位刚因爱德华七世驾崩而谱写第二首交响曲的英国作曲家(埃尔加)有什么样的看法，人们并不清楚，似乎他不太可能会受埃尔加来自德国传统的古典主义的吸引。德彪西颇为英国人民以及这个帝国遍布在异乡的殖民地所吸引，因此他与埃尔加的会面可能促使了他对乔治五世加冕典礼以及这位国王对印度的帝国式侵略产生兴趣，而1912年在印度举行的皇室谒见典礼也充分刺激了德彪西的好奇心，促使他根据次年一家报纸对此事件的报道而谱写了一首前奏曲。然而，埃尔加自然并不了解德彪西的音乐，而且后来据说曾经批评德彪西的音乐“缺乏胆识”。

德彪西一回到巴黎，就接到另一个舞台作品的邀约，是为了提供一位舞者个人发挥的机会。穆德·艾伦(Maud Allen)要求这个作品包含狂野而冗长的独舞，结果《卡玛》(Khamma)的剧本由德彪西参与撰写，包含一组三首舞曲，由一个女孩在埃及神庙的神像面前狂舞至

死。德彪西知道弗罗伦特·施密特谱写的《莎乐美的悲剧》(La Tragédie de Salomé)于那一年稍早首演,它正是利用同一个故事概况。他也看了斯特拉文斯基的《彼得洛什卡》(Petrouchka),它由俄罗斯芭蕾舞团在这一季首度演出。这两部杰出的作品似乎促使他对自己的芭蕾作品充满热忱,因为他很快就完成了钢琴版。此曲中有一些明亮而带着典型风格的乐段,不过在最初的热忱过了之后,德彪西觉得无法自行完成管弦乐的编曲,因而请作曲家夏尔·柯什兰(Charles Koechlin)在他的督导下进行这项工作。这种合作方式再一次证实是一个绊脚石,《卡玛》虽然终于在1916年交到穆德·艾伦的手中,却来不及在作曲者有生之年制作演出。德彪西后来以他典型的嘲讽口吻回忆起这部作品:"那部诡异的芭蕾舞曲中的小喇叭声暗示一场暴动或是火灾的发生。"然而,这种评语对这部作品来说并不公平。

或许是感觉这一年当中已完成足够的邀曲工作,德彪西开始谱写第二组钢琴前奏曲,不过芭蕾舞台仍持续地吸引着他的注意力。俄罗斯芭蕾舞团想演出《节庆》,而德彪西也同意让首席舞者尼金斯基在1912年舞季中为《牧神的午后》编舞,并担任标题中的角色。佳吉列夫万分渴望制作德彪西的这部芭蕾舞剧,便延后了拉威尔华美的长篇杰作《达夫尼斯和克洛埃》的首演,尽管佳吉列夫已花费三年时间筹备此作,而且原本预定以它作为这个舞季的开幕节目。这件事进一步加深了两位作曲家之间的龃龉,不过大部分的原因在于俄罗斯芭蕾舞团内

部的争议。尼金斯基是个不很敏锐的编舞者，虽然他在日记中表示他"喜爱创造它……工作顺利，感觉到上帝的现身"，但是结果却令人失望。德彪西看过这个表演之后写信给高德：

尼金斯基荒谬的天才专注于奇特的数学程序。这个人用他的脚为三十二分音符作加法运算，并以他的手证明其结果。然后，仿佛突然半身不遂，他站着以最恶毒的眼光聆听音乐……那真是丑陋。

普通大众与评论者的意见也与德彪西相同，不过佳吉列夫贿赂了两位不寻常的评论者来赞美这部舞剧。象征主义画家奥迪隆·雷东同意执笔；而伟大的雕塑家奥古斯特·罗丹 (Auguste Rodin) 写的报道则无比热情，以致佳吉列夫在罗丹的余生里始终协助支付他设于比隆旅馆(Hôtel Biron)的画室租金。

虽然这一次合作并不顺利，佳吉列夫还是说服了财务状况窘困的德彪西接受另一个邀约，再谱写一首芭蕾舞曲让尼金斯基编舞。其结果即是《游戏》(Jeux)，标题中的原文"游戏"既指网球，也暗指三位恋人之间的爱情游戏。乐曲附带的故事提要透露了大致的内容：

场景是黄昏的花园，一个网球不见了，一位年轻的男子与两名少女正在找寻它。电灯的人工光源在他们周围放射出奇妙的光线，暗示了童稚游戏的气氛。他们玩着

捉迷藏，彼此试着去抓对方。他们争吵，他们无故地娇嗔。夜是温暖的,天空浸浴于一片微暗的光里。他们拥抱着。一双不知名的手恶作剧地丢进来另一个网球，打破了这一阵魔幻。年轻男子与少女们感到惊讶并警觉起来,消失于夜的花园深处。

尽管这个情节叙述模糊，德彪西明白它是什么意思。他当时写信给斯特拉文斯基:“它以一种可接受的方式表达三个角色之间惊人的行为。”而尼金斯基则在他的日记里写道:

> 这部芭蕾的故事是描写三个年轻的男人彼此调情……德彪西这位著名的作曲家希望我能将故事内容写出来。我请佳吉列夫协助我做这件事，他与巴克斯特一起将它写在纸上……在这部芭蕾中，两个少女代表了两个男孩，而那位年轻男子则是佳吉列夫。我改变了这些角色，因为三个男人之间的爱不能够在舞台上表现……德彪西不喜欢这个构想……但是他已经收了这部芭蕾的酬金一万法郎金币,因此不得不完成此剧。

虽然有所疑虑，德彪西还是创造出一种既精致又新奇的乐曲,偶尔显露出十二音(twelve-tone)的手法,勋伯格刚在柏林演出的作品《月光下的皮埃罗》(Pierrot Lunaire)也预示了这种作曲方式。然而,德彪西的现代主义更加个人化，是经由他自己的实验所达到的。他没时间



《游戏》,瓦伦丁·雨果(Valentine Hugo)的淡彩画

研究勋伯格或其他“惊世骇俗的事物”。同一年（1912年），普鲁斯特的长篇心理小说《追忆似水年华》在巴黎出版。也是在这一年里，马塞尔·杜尚（Marcel Duchamp）展出他的玻璃画作《下楼梯的裸女》（Nude Descending a Staircase），这一系列扭曲的艺术作品预示了“反艺术”的运动，而当某人不小心打破这块玻璃时，这位艺术家竟认为这个作品反而因此变得更好了。这些实验丝毫没有左右德彪西的观点，不过在某些方面来说，他的作品却的确经由佳吉列夫与尼金斯基意图表现“1913年人类精神”的芭蕾舞剧，贴切地反映出这个时代的不安。然而，当这两位芭蕾舞圈的名人在1912年夏天临时起意拜访他，想探问这位作曲家的音乐进度时，德彪西写道：“我拒绝为他们弹奏已经完成的部分，因为我不想让野蛮人窥视我个人的化学实验。”

德彪西无比细心地谱写《游戏》，直到最后一刻还在修改、重编管弦乐谱。当他在1913年初进行这项工作时，他的其他乐曲也正受到瞩目。《吉格舞曲》由卡普雷改编成管弦乐版，终于在1月27日的科隆内音乐会中演出。德彪西称这首曲子是“哀伤的吉格、悲痛的吉格”，乐评家们认为它无足轻重，而卡普雷则辩称它代表了这位作曲家的真正本质。随后不久，由亨利·布塞改编的管弦乐版《春天》只获得冷淡的掌声，并再度引起诸如“炒冷饭”与“江郎才尽”之类的批评。4月间，德彪西参加庆祝“香榭丽舍剧院（Théâtre des Champs Élysées）完工揭幕的“法国音乐节”，指挥了《大海》和《夜曲》的第一首《云雾》。同

时参与盛会的还有丹第、杜卡斯、福雷。福雷的歌剧《佩内洛普》(Pénélope) 不久之后即在此剧院上演，与喜歌剧院的第 100 场《佩莱阿斯与梅丽桑德》互别苗头。5 月间，杰出的舞者卢娃·福勒 (Loie Fuller) 演出《云雾》和《海妖》。爱尔兰诗人叶芝 (W. B. Yeats) 看了她的表演后，在他的一首诗里写到她像“闪烁的网，一块浮游的绸缎”。她采用中国丝绸制造出一种极富灿烂魅力的景观，但这种效果其实无关于她的舞蹈或者德彪西的音乐。



克劳德·德彪西与伊戈尔·斯特拉文斯基

这一切吸引了大家对德彪西新芭蕾作品的期待心情，然而当《游戏》于 5 月 15 日在香榭丽舍剧院演出时，似乎没有人知道它究竟是什么意思。其中现代化的布景与服装，迥异于一般俄罗斯芭蕾的华丽风格；而机械化的舞步则转移了人们对德彪西精致乐曲的注意力，因此这部作品只获得了少许的好评，乐评家们也意见分歧。其中一位提到它“丰富而富有感情的音色表现”；而另一位却认为它类似杜卡斯的风格，杜卡斯的芭蕾舞剧《仙女》

(La Péri)刚于一个月前在打擂台的城堡剧院上演过。

至于普通大众将来是否会以比较公平的态度来评鉴《游戏》，就不得而知了，因为两个月之后，俄罗斯芭蕾舞团推出了斯特拉文斯基的《春之祭》(Rite of Spring)。这个作品像暴风雨一样闯进了音乐界，它原始的节奏与打击乐效果使得观众惊骇不已，导致每场表演都发生暴动，完全压过了德彪西的芭蕾作品。德彪西并不因此气馁。斯特拉文斯基在同一个月里到德彪西家中去拜访他，根据当时也在场的路易·拉洛伊的说法，德彪西与斯特拉文斯基两人一起在钢琴上弹奏《春之祭》，而斯特拉文斯基挥汗如雨，甚至不得不将领子卸下。事后，德彪西与拉洛伊显然慑于这首音乐而哑然失声，不过如果推敲起来，德彪西个人虽然欣赏斯特拉文斯基，但大概并不完全赞同这部作品。

在谱写《游戏》的空当，德彪西闭门享受他的家居生活以作为调节剂。此时常到他家中做客的牧师法雷利-拉多(Valéry-Radot)表示：

他的妻子以爱意环绕着他，因为她发现德彪西像个孩子一样需要人保护，她不得不为他隔开生活中残酷的一面。比任何事物能给予他乐趣的，莫过于聆听他可爱的小女儿巧巧说话、唱歌、弹钢琴，或者看她随着他特别为她谱写的曲调而起舞……

现在德彪西通过安德烈·艾雷(André Hellé)寻求童

年的灵感，因为艾雷将自己的儿童书《玩具盒》(La Boîte àjoujoux) 改编成一部芭蕾剧，并请求德彪西为之谱写音乐。德彪西欣然答应。这个故事类似于《彼得洛什卡》，同样有因爱而苦的娃娃与布偶，不过它有一个快乐的结局。在看过《彼得洛什卡》之后，德彪西曾经写信给斯特拉文斯基，表示斯氏的作品具有"神秘地将机械灵魂化为人性的魅力。到目前为止，我认为你是惟一拥有这种魔术般能力的人"。现在德彪西自己也受到半人性的布偶、娃娃，以及小丑的吸引，他写信给杜兰描述自己的工作进展：

正设法从巧巧的几个旧娃娃那儿撷取出一些秘密来。一个娃娃的灵魂比梅特林克所能想像的还要神秘，而且不用忍受取悦人类灵魂的那些胡说八道的东西。

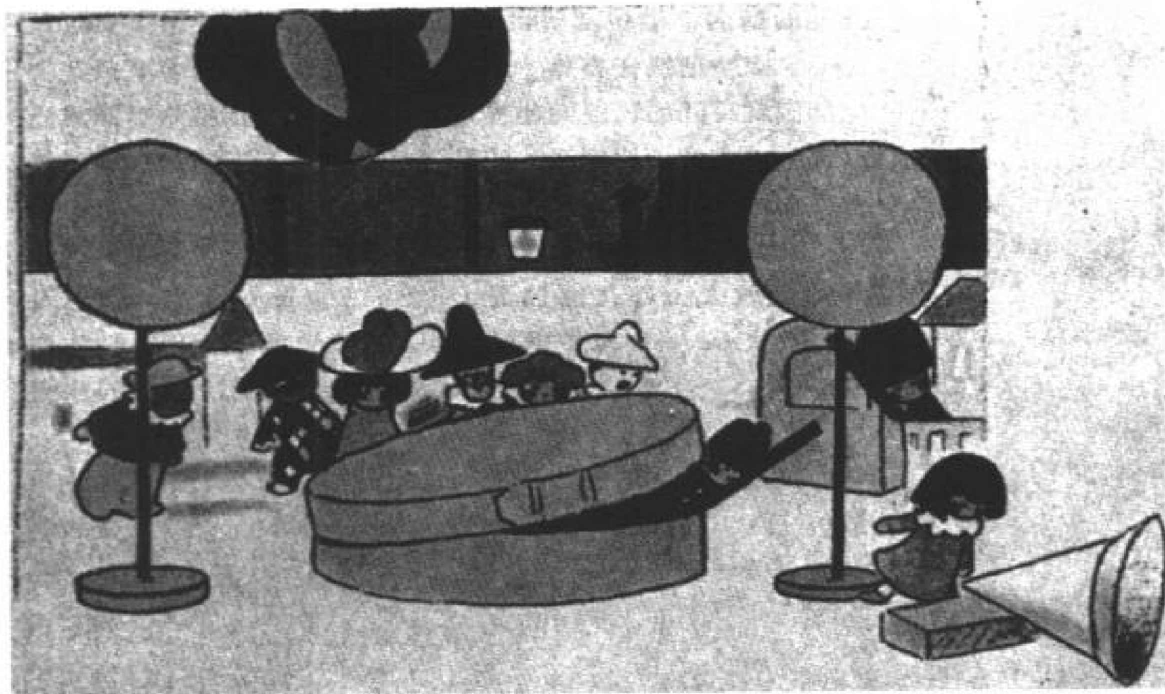
然而，他虽然在数个月内完成了这个作品，却无法面对管弦乐配器的工作，因此再度央请忠实的安德烈·卡普雷代劳，卡普雷又花了四年的时间在这个作品上。尽管它要到作曲者死后才得以登上舞台并获得相当成功，但德彪西从未失去欣赏这部作品演出的兴趣。他在往后几年里偶尔会与艾雷讨论到它，并且始终保持对这个作品的钟爱。他后来形容它道："它是利用我曾在圣诞节与新年曲集里写给孩童的那类音乐来演出的舞蹈哑剧……它是一个吸引孩童的小作品而已，没什么！"

在同一年里，德彪西正在完成他的第二部前奏曲集，

这些曲子明显地引喻了他比较奇特的愉快回忆，其中包括了他在玛利尼剧院（Théâtre Marigny）看过的一个杂耍小丑；他对英国所持的狄更斯式的观点；发生在印度德里（Delhi）的皇室谒见典礼；彼得·潘（Peter Pan）；也有比较印象派的曲子，描绘青蛙、水、树叶、烟火和西班牙的摩尔人宫殿阿尔汉布拉，后者的灵感来自阿尔班尼斯寄给他的一张明信片。他也回到马拉美的作品上，创作了《斯蒂凡·马拉美的三首诗》（Trois Poémes de Stéphane Mallarmé）。尽管他曾经表示希望能尽可能地少听新音乐，但偶尔还是会担任乐评的工作，他多半将评论作品交给《独立音乐协会评论》（Review S. I. M. ）以及《国际音乐期刊》（Journal of International Music）的巴黎版刊载。

他随后开始了最后一次国际巡回表演。他收到谢尔盖·库塞维兹基（Serge Koussevitsky）的邀约，请他再访俄国。他于那年 12 月到莫斯科与圣彼得堡指挥他的一些作品。虽然时值俄国的严冬，他还是去了。不过他在那儿所受到的热诚接待，的确驱走了不少寒意。他在路过即将遭到彻底改变的布达佩斯时，遇见了一些年轻的作曲家，他们递给他一封致“著名大师”的信。他还找到了过去的学生索菲·冯·梅克（Sophie von Meck），德彪西在许多年前曾经向她求过婚呢。现在他已是个成功但患有癌症的中年人，而她则是个已婚妇人，并在这个几乎毫无民主机制的国家里参与着女权运动。然而，他们想必还是很高兴能够一起回忆他们的青春岁月。

1914 年 2 月，德彪西来到罗马，在那儿成为圣西西



原版的《玩具盒》乐谱插图，由安德烈·艾雷所绘

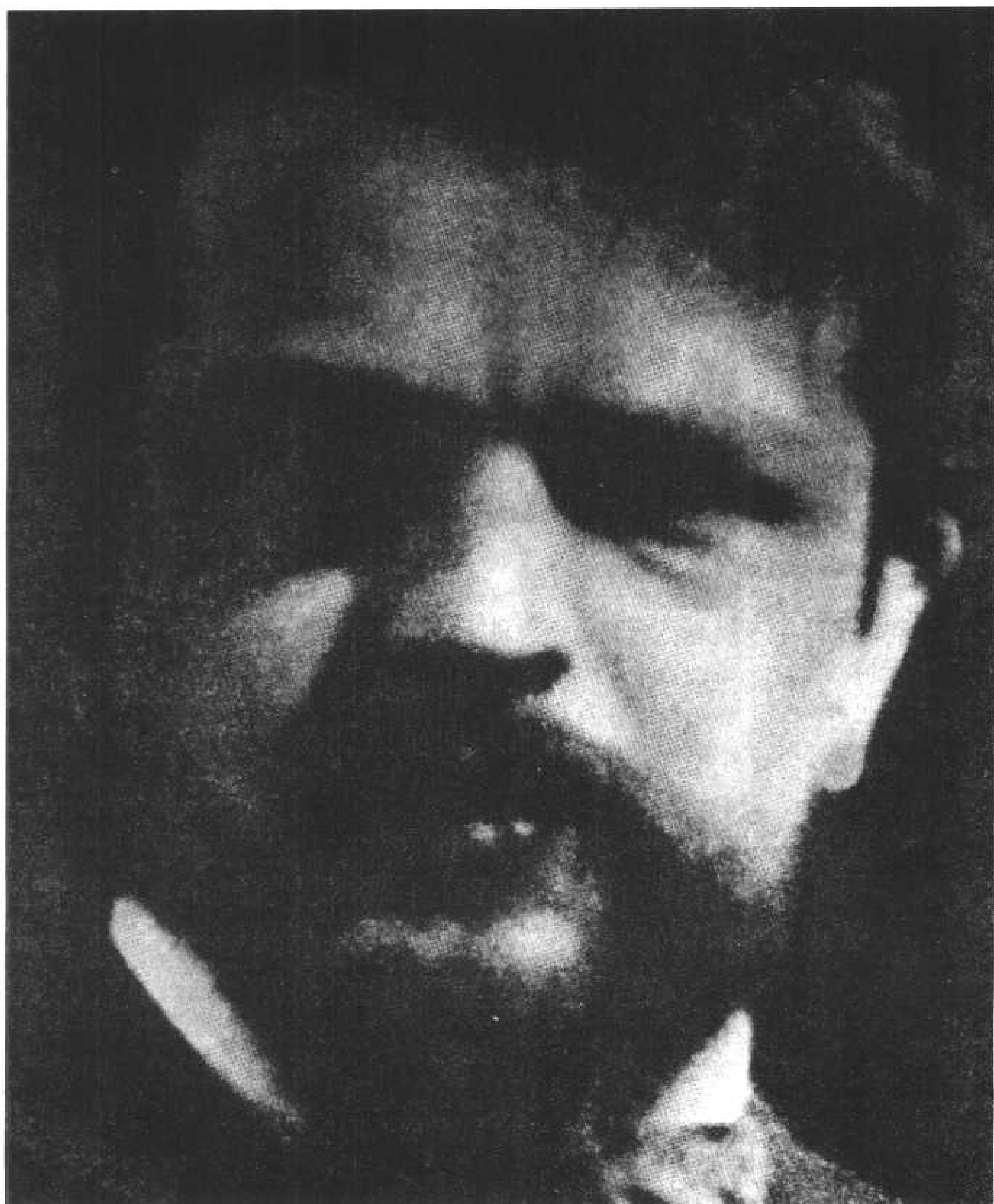
利亚学院（Academy of St Cecilia）的荣誉成员，他在该学院指挥了《大海》、《牧神的午后前奏曲》、《春的回旋曲》，获得狂热的掌声。德彪西现在以胜利的姿态重访他年轻时曾与同伴辩论不休的旧地，或许他脑中浮现的回忆并不只是不愉快的罗马生活，而是交织了他在那段时期数度造访冯·梅克夫人一家人的情景吧。

他的下一站是荷兰。在海牙与阿姆斯特丹指挥的音乐会带来了盛赞，不过他也坦承报酬只有"相当微小的数目"，而这又总是他迫切需要的。他指挥了《夜曲》和《牧神的午后前奏曲》，然后在安排了多位法国作曲家作品的一场音乐会上弹奏了一些他新创作的前奏曲。

德彪西现在已经享有盛名，而他激怒别人的旧仇大

部分也都被遗忘了。他终生鄙视的学术界人士现在反而努力想巩固他的声名。地位尊贵的美术学院（Académie des Beaux Arts)邀请他担任委员，虽然德彪西应该会接受这项荣誉，但却因为时间的延误而使提名失效。口头的恭维并不能让他好过。病痛持续地削弱他的精力，旅行和不断的公开演奏只会使他的病情更加恶化。但是他实在无法拒绝任何能够给予他经济助益的邀约，他甚至接受了另一个邀请，准备于那年6月到伦敦去，为埃德加爵士(Sir Edgar)与斯贝耶夫人(Lady Speyer)家中举行的私人音乐会弹奏钢琴。他收到的酬劳并不合理，他抱怨这依旧只是“炎夏沙漠中的一滴水”而已。

这是个特别酷热的夏天，也是英国爱德华王朝传奇性的最后一夏，而对于研究国际关系的学生来说，这将是整个欧洲的最后一夏了。



阿齐尔－克劳德·德彪西

11

白　与　黑

十多年来，欧陆帝国之间一直存在着紧张的关系。俄国与法国已经结成同盟，法国与略微隔离于欧陆之外的大英帝国也站在同一阵线上，而奥匈帝国与不稳定的军事独裁者威廉二世所领导的激进的新德意志帝国也继续极力扩大各自的影响力。1914 年 6 月 28 日，奥国王室继承人在塞尔维亚人（Serbian）统治的萨拉热窝(Sarajevo)遭到暗杀，这件看似不重要的事件使这种紧张的关系升至巅峰。一个月之后，奥匈帝国对塞尔维亚宣战，以为能够轻易予以征服，但是这个宣战通告如多米诺骨牌似的牵动了一连串的行动。德国军事建设所盼望的就是这样一个机会，德国找到了一个借口于 8 月 3 日向世仇法国宣战，并于 8 月 4 日又向比利时宣战。德军以极其野蛮的姿态侵入比利时领土，屠杀人民并焚毁了许多历史性建筑，其中包括伟大的卢凡(Louvain)图书馆与它独一无二的手稿收藏，然后向法国逼近。

此后的事件发展异常紧凑。英国为了同盟国而向德军宣战，之后英国军队开始抵达法国，加入新近动员的法军行列。德彪西人在巴黎，却因这一切恐怖事件而吓呆了。他看到部队乘坐汽车离开巴黎往前线出发的奇特景象。包括拉威尔在内的其他同事和许多作曲家都志愿从军。但是德彪西已经52岁，而且病重无法跟进，他因此对自己的无用增加了新的挫折感。他忆起了童年时代的普法战争，于8月8日写信给杜兰道：

你知道我很沉着而且完全没有作战精神。我这双手从来没有拿过来福枪。我对1870年的记忆与我妻子的焦虑(她的儿子与女婿都在军队里)使我热忱不起来。这一切使我的生活紧张而充满困扰。我只是一颗可怜的小原子，被这恐怖的动乱所淹没。我手边正在做的事情显得如此可悲地渺小。我甚至嫉妒萨蒂成为一名下士，能够真正护卫巴黎。因此，我亲爱的雅克，如果你有任何能够给我做的工作，请不要忘记我。原谅我如此仰赖你，但你的确是我惟一拥有的了。

他又说：

考虑到我的年纪与军方要求的条件，我差不多只能防卫一道围墙，仅此而已。然而如果需要多一颗头颅来保证胜利，那么我将自愿奉上我的……

杜兰交给他的工作是编辑肖邦的波兰舞曲与圆舞曲,准备出版一套新的法国版,这是取代德国版经典作品的计划之一。然而随着战事扩及法国领土,查勒瓦(Charleroi:距离巴黎只有60英里)也陷入赤焰中,接着在8月底法英军队又在蒙市(Mons)与雷卡托(Le Câteau)两地败北,德彪西因此变得极度沮丧而完全无法工作。

在这场战役之后,法军总司令霞飞元帅(Marshal Joffre)在巴黎重整他的军旅,并且发动了一次反击,将德军推回马恩河(River Marne)。结果两军僵持不下,因为双方各自沿着凡尔登(Verdun)到海边的一条防线两侧挖掘战壕来抵抗对方。到了年底,已有38万法国士兵阵亡,这已不是许多人预期中的快捷战争。就这样开始了为时四年、有史以来最野蛮的机动化大屠杀,其间法国有十分之一的领土持续受到占领,而且将有125万法国人丧生。

一个要塞防卫部队派驻保卫巴黎,到了9月22日,法国政府迁到比较安全的波尔多(Bordeaux)。德彪西旁观着这一切,想必脑中又浮现出他童年记忆中的景象,特别是巴黎公社的大屠杀,于是他反抗任何德国事物的怒气也随之升高了。他写信给杜兰说:

如果我有勇气,或者说,如果我不讨厌那类作品的浮华本质的话,我想我会谱写一首"英雄进行曲"……不过我必须说,我觉得自己在远离子弹的平静中耽溺于英雄主义是一件荒谬的事。

当英国的《每日电讯报》(Daily Telegraph)邀请作曲

家参与制作《艾伯特国王曲集》(King Albert's Album)以颂扬这位比利时国王与他的士兵们时，德彪西并没有提供他所厌恶的浮华风格的军队进行曲，反而以丰富的灵感谱写出一首钢琴的《英雄摇篮曲》(Berceuse héroïque)，并于12月改编成管弦乐版。这首“英雄式的催眠曲”毫不喧哗，对比利时国歌做了忧郁的暗喻，而且贴切地反映出作曲者当时的悲伤心情。德彪西写信给高德：“这是我惟一能做的事。附近地区持续的战事，对我产生了具体的影响。此外，我对军事方面的无知也让我感到焦虑……”这首音乐于次年演出时，没有人了解它。人们所期待的是更狂热而富侵略性的东西。

除了这个小型但真挚的作品以外，德彪西没有任何创作，只是让自己忙着比较琐碎的肖邦作品编辑工作。他发现这个工作带来挫折感，觉得无法充分宣扬一位自己如此崇敬的作曲家。他写信给杜兰：

我非常清楚地记得莫特·德·福洛维尔夫人告诉过我的故事。肖邦建议他的学生练习不用踏板，除非不得已时才连续踩住它。

不过后来他写信给杜兰，表示各版乐谱中的差异“令我惊吓”，所幸他终究还是制作出一个精致的版本。

同时，他对法国民族音乐的感受也显现于他写给朋友法雷利·拉多的信中。他提到了《英雄摇篮曲》：

我又开始谱写一点音乐了，大部分是为了不致完全忘记,几乎算不上是为了满足自己……在我看来,似乎有一种回归的机会,不是回到太狭隘而现代的法国传统,而是回归到足以衔接在拉摩之后的真正传统，而且要赶在这个传统即将开始消逝之前!……我们会有这种勇气吗?我们有胆量脱离已逐渐吞噬真正法国式清澈的那些繁复风格吗?

在《论法国音乐》(Pour la Musique Française)一书的序文中他更有力地表达了他的观点。他提到拉摩与库普兰(Couperin):

那些拥有这么多纯真音乐的老键盘大师们在哪里?他们拥有表达优雅气质与清淡情感的秘密，而我们像不知感恩的孩子般否决掉这些……今天，当我们所有的民族特质都勇敢地重新自我肯定之际，即将来临的胜利也会使我们的艺术家意识到法国血统的纯净高贵本质。我们必须重新征服这整个文化的疆界。因此，当命运翻页的时候,音乐必须耐心地从中调停,然后随着最后一颗炮弹爆炸而产生的深刻沉默才能由她来打破。

然而,死亡的念头很快又回来了。他在3月26日写信给杜兰:“我可怜的母亲在昨天一点半去世了。她挣扎了很久,虽然看起来她并不痛苦。然而我们能知道这种时刻里真正发生的事吗?”他觉得自己已经没有多少时间完

成创造一种新法国音乐的任务了。在这封写给法雷利·拉多的信中有着一丝绝望：

我还有许多要说的。音乐中还有许多东西没有人做过，例如人声，我认为到目前为止这方面尚未获得完全的发挥。

他能够做的只是将他的旧作《比利第斯之歌》改编成钢琴二重奏版本，这个作品于同一年里以《六首古代铭词》(Six Épigraphes antiques)为标题发表；此外，他还在一场音乐会里担任伴奏。6月间，他因为巴黎战时的幽闭恐惧而筋疲力尽，与家人到狄普(Dieppe)附近的普尔维尔(Pourville)去度假。

场景的变换制造出奇迹来。他曾经形容布伦森林居所中的书房是个"不事生产的工作室"，不过现在他又能够作曲了。他写信给高德："我工作得像个疯子，或者说像一个知道自己明晨就要告别人世的人；"又说："我想要工作，倒不是为了我自己，而是要证明，法国思想多么微妙，就算有3000万德军也不能摧毁它。"他所编辑的肖邦作品带来灵感，使他完成了自己为钢琴谱写的一组12首练习曲。他写信给他的出版商杜兰，表示他很满意：

我成功地创作了一个作品，如果容我毫不浮夸地坦言，这个作品将永远有其特殊的地位。因为，除了纯粹技巧上的考虑之外，这些练习曲会帮助钢琴家了解，如果他

们希望进入音乐的世界，就必须拥有一双大手……这其中没有一首是为了带给钢琴家乐趣的……它们会使手指头害怕。

这是一种新风格抽象作品中的第一首。这些练习曲(Études)都没有描绘式的标题，仿佛他在重新评估古典的传统，并且尝试使它重生。他在这个作品之后创作了一首为双钢琴谱写的三乐章作品——《白与黑》(En blanc et noir)，标题中的黑色与白色令人费解，不过似乎很适合描写德彪西内心感觉即将降临的惨淡景象，不只是在欧洲，也在整个文化大环境中，而他自己已经成为这个环境里重要的一分子了。若说《六首古代铭词》是向享乐主义的德彪西作了依依不舍的道别，同时含有水中精灵在严冬里死亡的涵义，那么《12 首练习曲》与《白与黑》则毫不妥协地面对一个残酷的未来，充满了普遍的毁灭与个人的苦痛。杜兰的表兄弟雅克·查洛(Jacques Charlot)中尉在春天一场失败的袭击中阵亡的消息是《白与黑》第二乐章的灵感来源，这个乐章也就题献给他。在这首非常个人化的乐曲中，钢琴键盘模仿出号角的响声，并暗含了马丁·路德(Martin Luther)写的一首赞美诗曲调，号角声随后被一种音乐驱散，如同德彪西对杜兰写的："那是涤清空气的一种音乐……能够去除它的毒气……或者去除这毒气所代表的事物。"而在这份乐谱的序言中，德彪西引用了弗朗索瓦·维庸的《为反抗法国的敌人所写的叙事诗》(Ballad Written Against the Enemies of France)。

德彪西在倾吐了一些比较深刻的情感之后，开始考虑如何将他对法国古典传统的新见解付诸实施。他转向室内乐的领域，计划谱写六首奏鸣曲，各采用不同的乐器组合，以 20 世纪的语法来整合拉摩、库普兰和其他同时代作曲家的艺术。他很快就完成了前两首奏鸣曲。大提琴奏鸣曲是一首两个乐章的讽刺性作品，这个作品隐喻了《沉没的教堂》(The Sunken Cathedral)等早期作品，显然暗指欧洲文化的颠覆，同时他也从"即兴喜剧"中获得灵感，这种作品形式苦中带甘的人类性格，在 20 世纪早期深刻地启发了艺术家与音乐家，德彪西本来还打算称这首作品为"小丑对月亮生气"。那年夏天完成的另一首奏鸣曲是一首三重奏，采用了不寻常但愉悦的乐器组合：长笛、中提琴与竖琴。长笛与竖琴的音乐是法国所特有的。拉威尔著名的《引子与快板》(Introduction et Allegro)比德彪西的作品大约早了十年，而后来纪·罗帕兹(Guy Ropartz)、鲁塞尔以及其他人的作品则延续了这个传统；但是德彪西从这三样对比的乐器里引导出来的魔幻声音，融合了他享乐主义的一面与他"最新的音乐化学实验"(套句他喜欢用的称呼)。当他将乐谱寄给杜兰时，要求在乐谱首页印上"克劳德·德彪西——法国音乐家"的字样，因为他突然强烈地为自己的国家与文化感到骄傲。

他构思了一首小提琴奏鸣曲，另外一首则采用大胆的双簧管、圆号与羽管键琴组合，他感觉到自己正朝着真正的法国音乐语言前进。他在写信给斯特拉文斯基时，



第一次世界大战期间遭到摧毁的一个法国村落

谈到代表德国音乐的勋伯格作品《月光下的皮埃罗》：

我们必须从地球上清除这种诡诈的成果，我们必须毁灭这种模仿宏伟与系统性丑恶的细菌。我知道你是能够对抗并征服所有这些毒气的人之一，这些毒气是我们所知的最致命的东西，而且我们没有防毒面具可以保护自己。

然而，正当德彪西的工作进行顺利之际，他的疾病却开始带给他极端的痛苦，使他必须返回巴黎接受治疗。他于10月从普尔维尔写信给杜兰说：

我正在享受最后这几天的自由。我将巴黎视为一种牢狱，不仅人们在那儿没有思考的权利，甚至连墙壁都长了耳朵……现在这里的窗帘已经拆下来了，而每当我看见准备收拾回家的皮箱时，就会像只猫一样地悲伤。

他的预感是正确的：这些天是这位作曲家最后真正自由的日子。返回巴黎就代表着结束的开始。

12

最后的日子

大战的第二个秋天与冬天里，西线战事的情况并无多大改变。触目惊心的战壕屠杀持续进行着，然而双方都未能推进半英寸。就在这种阴郁的气氛下，一位巴黎的专科医生告诉德彪西必须在12月接受一次结肠造口手术，以阻挡蔓延到他下腹肠内的癌细胞。他写信给朋友哈特曼，也就是他曾经考虑结伴访问美国的那位小提琴家：

这个疾病总会在一段顺利工作之后降临……在这一切的悲惨之外，还将会有四个月的吗啡注射，使你变成一具行尸走肉，并完全消灭你的意志力……病发当时我正要开始像辽阔棉花田里的黑人一样努力工作，而且正准备谱写承蒙您期待的那首小提琴与钢琴奏鸣曲……但是现在我不知道作曲的冲动何时才会回来。有时候我会觉得自己好像从来不曾了解关于音乐的任何东西……

同一年稍后他又写道：

为什么没有人教我像斯宾诺莎(Spinoza)那样打磨镜片？我实在不应该依赖音乐来供应我的日常生活。

1915年底到1916年初的严酷寒冬带来了比利时与法国北部村落惨遭彻底毁灭的消息。这件事严重地打击了德彪西已经颓丧的心灵，使他将情感全都倾注于一首悲伤的歌曲《流浪儿的圣诞节》(Noël des enfants qui n'ont plus de maisons)。他自己写了词和曲，并且赶在外科手术之前，将此曲改编成儿童合唱的版本。

这次手术只成功了一半，他还必须继续接受放射治疗。如今德彪西几乎完全不能行动了，由他的妻子在家里照料他。在这段时期里，他除了信件之外什么都没写。6月间他写信给杜兰道：

生活变得太苦，而德彪西既然不谱写音乐，也就不再有理由继续存在了。我没有嗜好，他们除了音乐之外什么也没教我。

不过后来他又坚决地写道：

我下定决心要忽略我的身体状况，要回到工作中，不再受这无比霸道的疾病所奴役。我们很快就会看到成果。如果我注定要很快就消失于人世，那么我希望自己

至少尝试着恪尽职责。

在这种悲痛的心态下，他自然又回到了《大宅的崩溃》。他重新分配剧本的角色，削弱了非戏剧性的独白部分，并给予罗德利克的妹妹和邪恶的医师更重的分量，因而更加凸显乱伦的主题，并引介了爱伦·坡的其他艺术效果，包括一只乌鸦。德彪西在剧本中这样描写它："穿透云雾飞行，振动它像死神之手一般的黑翅膀。"他可能在 1916 年夏天继续谱写这首音乐，因为大部分手稿，包括几乎完整的第一景简谱，已经在私人收藏中发现，近年来并有人收集整理这些原本以为已经完全佚失的手稿。作曲家璜·阿兰德－布林 (Juan Allende-Blin) 于 1976 年将这些片段重新整理成可以演奏的版本，并曾在电台转播。虽然有许多地方 (包括乐谱部分) 出于臆测，但它还是因为能够透露出德彪西的成熟技法而有其价值。此曲与《游戏》和《圣塞巴斯蒂安的殉道》出自同一个灵感来源，而它杰出的气氛营造和声乐表现则精确地创造出那种极度的"苦痛的恶化"，这种情绪笼罩了这个故事，也困惑了德彪西十年以上。倘若它能够摆脱音乐奇珍异玩的定位，那么它在舞台上就足以与巴托克的《蓝胡子公爵的城堡》(Duke Bluebeard's Castle) 并驾齐驱。两者属于同一个时代的作品，而且同样有象征主义与着魔心理的描绘。战争正折磨着各界的艺术家，虽然西方艺术阵营于 1916 年将蓝胡子或罗德利克·阿塞的痛苦转化为达达主义艺术运动的"反艺术"呐喊，但是在这一年里，伟大的

印象派大师莫奈在他位于巴黎附近的花园里绘出一系列冷静、明亮的“睡莲”(Waterlilies)作品，歌颂这个世界暂时丧失的理性。

德彪西那年夏天病得太重而无法离开巴黎，不过到了 10 月，他感觉健康状况颇有改善，因此与家人旅行到法国南部费拉岬（Cap Férat）附近的穆洛－阿卡尚（Le Moulleau-Arcachon）去。虽然索姆河(Somme)之役与历时一年的凡尔登之役都显示同盟国战线稍有进展，但却是以人命的牺牲为可怕的代价。德彪西在他自幼熟悉的阳光与风景下，竟能够一时忘却战争而开始草拟他的《小提琴奏鸣曲》，只是旧病很快又复发。他写信给杜兰说：

> 穆洛还是无法帮助我，我将无法带回任何杰作，或许有一些将来可用的草稿。我过去从不曾觉得旅馆生活如此不舒服，甚至连墙壁都很不友善，更别说关在一个编了号码的房间里的这种生活了。

他于 10 月底回到巴黎，而且在家居环境中再度进行《小提琴奏鸣曲》的创作。他在 1917 年初的冬季与早春时节里断断续续地谱写此曲，只有在参与他的朋友拉洛伊的一个爱国作品计划时才中断。《法国颂》（Ode à la France）乃由圣女贞德的故事改编，计划根据拉洛伊提供的文字谱成合唱曲。德彪西一拿到开头几段歌词便立刻开始以缩编总谱的方式草拟这首音乐，并在收到其他部分歌词后继续进行着这项工作。然而他注定将无法完成



克劳德·德彪西与巧巧在穆洛,1916 年

它。一个不完整的版本在他死后被发现，并于十年之后终于由马里于斯－弗朗索瓦·加拉尔（Marius-François Gaillard）整理并补足总谱。这首曲子在巴黎的普莱埃尔音乐厅演出，但是许多人认为它没有资格代表对这位作曲家才华的礼赞，因为他是在身心都极度困苦的时期里仓促写下这些草稿的。

在德彪西完成的最后一部作品中可以部分觉察出他所受的折磨。那首《小提琴奏鸣曲》于3月完成，却耗费了极大的心血，并且至少曾淘汰了一个终乐章。德彪西写信给高德的时候谦虚地表示，这个作品"以记录文件的观点来看"或许很有趣，"而且可作为显示一位病人在战时能够写出什么音乐来的范例"。

继德彪西编辑完善的肖邦曲集之后，他的出版商由于知道他正在谱写一首小提琴奏鸣曲，因此邀请他编辑巴赫的小提琴奏鸣曲。德彪西觉得这项工作不太适合自己，便写信给杜兰：

……他神奇的作曲风格……并不能成功地填补这可怕的空虚；在他坚持不计代价将一些无意义的理念都表达出来时，这种空虚同样也按照比例增长起来。

德彪西于1917年3月在一场慰劳法国军队的音乐会中担任钢琴独奏，但一直到5月5日才在加弗音乐厅（Salle Gaveau）里演出这首奏鸣曲，担任小提琴演奏的不是哈特曼，而是加斯东·普雷（Gaston Poulet）。安德烈·

苏瓦瑞曾描述了这位作曲家最后一次出现在巴黎音乐会舞台上的情形：

> 让我感到惊讶的倒不是他那孱弱、憔悴的外貌，而是他心不在焉、疲惫的表情。他的脸色蜡黄，如槁木死灰。他的眼中没有炙热的火焰，两只眼睛里的光线仿佛反射自一池呆滞的水。他阴郁的微笑中没有怨愤，只有饱受苦难的筋疲力尽……他浑圆、松软、肿胀而主掌一切的手，拖垮了他的手臂，他的手臂拖垮了他整个身体，而他的头则受到整个人生的拖累，独特、精致而残酷。有些人刻意充满信心地谈论他，还觉得他的健康状况比他们所预料的好……他以疲惫眼皮下那呆滞的眼睛望着观众……他已完全困惑迷乱，处于艺术家最孤独的状态，不但憎恨这苦痛，而且几乎感到羞耻。甚至有人说他掩饰疾病，反而使它更加恶化。丰满的人总是比其他人更急切地想遮掩他们的身体，特别是当他们有污点的时候……

到了夏天，德彪西接受了第二次手术，不过这并不能遏制好几个月以来持续恶化的病情；然而，尽管遭受病痛的折磨，他依旧构思着新作品。福雷为一位不知名作家根据《威尼斯商人》(The Merchant of Venice)改写成的《夏洛克》(Shylock)谱写了配乐，德彪西从此剧中获得灵感，再度与睿智的诗人图雷讨论合作事宜，决定重新谱写《皆大欢喜》的配乐，这自然是以类似的风格来作曲。然而，这件事并没有结果。已经成为军事主管的邓南遮从菲姆



德彪西在圣让德路，1917 年

(Fiume) 写信向德彪西提议的一首以东印度为主题的歌剧，同样没有下文。这位意大利诗人极为热切地盼望在战争结束后再度与德彪西见面，但终究无法实现。德彪西此时考虑仿奏鸣曲系列的形式来谱写一系列小型协奏曲；但是，产生这些构想的旺盛创作心灵已经无法指挥一个病重的躯体。

6 月间，他在观众席上欣赏一场由莫里纳瑞

(Molinari)指挥的音乐会，听到演奏优良的《大海》。然后为了暂离巴黎，德彪西一家人在7月再度到法国南部去度假，这次是比利牛斯山区的圣让德路（Saint Jean-de-Luz），希望山区的空气能够帮助德彪西复原。德彪西从那里写信给杜兰说：

一直到现在，我都极度疲惫。最后这次发病已使我厌倦做任何事。某些早晨里，穿衣服就像是赫拉克勒斯(Hercules：希腊神话中的大力士赫拉克勒斯曾经完成了12项艰巨任务而获封神位)的12项艰巨的任务之一。我渴望有什么事能够免除我这些麻烦，即使是一次革命或一场地震都可以。就算不过度悲观，我仍可以说我的生活是艰苦的。我必须跟疾病和自己奋斗……我觉得自己是每一个人的累赘……

普雷到度假地去看他，德彪西设法参与了最后一场音乐会的演出，与普雷一起演奏《小提琴奏鸣曲》。这个作品获得了如雷掌声，观众要求他们重奏第二乐章。停留圣让德路的期间，德彪西听到了传奇性的钢琴家弗朗西斯·普朗特(Francis Planté)的演奏，当时他已经70多岁了。他在两场音乐会中安排了德彪西《钢琴曲》中的选曲以及第一组《意象》，他对于这些作品的领会使德彪西甚感欣慰。

德彪西于秋天返回巴黎。他在那儿选辑了自己的一些文章准备以《克罗舍先生：仇恨业余艺术爱好者的人》

(Monsieur Croche, the Dilettante Hater) 为标题出书，但是战时物资短缺导致印刷厂的延误，使它一直到 1921 年才得以出版。他同时也将《大宅的崩溃》的修定版剧本送去给他的出版商，而且似乎准备再度进行这部歌剧的谱曲工作，他写信给高德："我这间房子与阿塞大宅有着奇妙的相似之处，虽然我并没有罗德利克的心理困扰……但我们同样都具有超强的敏锐性。" 作曲家阿尔弗雷德·布鲁诺在 10 月拜访德彪西时，注意到钢琴上放着一些音乐草稿，只是德彪西舍弃了那些稿子，他说："我已经不再能作曲了。"最后他写信告诉罗伯特·高德："老实说，我持续等待的生活，或者应该说是候车室的生活，因为我是个可怜的旅客，等待着一列永远不会再来的火车。"

1917 年末到 1918 年初的冬季（也是战争的最后一个冬季）特别寒冷，而巴黎由于一连串的罢工，再加上失去北部许多煤矿与农耕地区，食物与能源短缺，使得这个冬季更加难挨。德彪西深受折磨。他的疾病现在迫使他不能离开房间，而且必须完全躺在床上。他对访客们抱怨："在床上，永远在床上！"法国步兵队在一次失败的攻击行动中遭到屠杀的消息传来之后，又听到同盟国部队再度被推回马恩河。正当德彪西病情恶化之际，德军已趋近巴黎。虽然他们的进攻受到阻挠，但已经逼近到能够从齐柏林式飞艇上发动一连串空袭，并且启用新的恐怖武器"贝尔莎"远程大炮（Big Bertha）来攻击这个首都。第一阵炮弹于 3 月 23 日在德彪西家门外的街上爆炸，不过他因为病情太严重而无法搬迁到安全的地下室

去。两天之后的晚上 10 点钟，他在一阵空袭中去世，他的妻子以及安德烈·卡普雷和法雷利·拉多两位朋友随侍在侧。

当时谁也想不到，福熙（Foch）将军会在下个月的突袭中逼退德军，而且德军到 11 月就会因为弹尽粮绝而投降。到时候法国将欣喜若狂，但是德彪西完全未曾预料到胜利。他死的时候到处弥漫着战败的气氛，对一位法国音乐家来说，这段时间想必是大战中最黑暗的一段日子了。只有一些从前线休假回来的同事能够参加他的葬礼，典礼于他死后的第三天举行，路易·拉洛伊是其中之一，并且留下了这段感人的描述：

> 仿佛一场噩梦，我可以看见这些音乐家穿着军服，而灵柩停放在钢琴旁边。大门不停地开开关关，已经没有地方放花了。教育部长领头走在队伍的最前端。在我前面并肩而行的是卡米尔·谢维拉和加布里埃尔·皮埃内，我们音乐界两位伟大的指挥家，他们静静地走着。他们倡导德彪西作品的那些音乐会都结束了，天空阴霾不散。远方传来轰隆声，是暴风雨还是炮弹爆炸？在宽敞的大道上只见军用卡车通行。街道上的行人快步前行，不过在蒙马特尔热闹的山坡街道上仍然引起一阵骚动。孩子们让开站在排水沟里直视着我们。店主们瞄着花圈上的悼词说："他似乎是个音乐家。"

大约 50 位跟着队伍出发的哀悼者当中，只有几个抵

达目的地拉雪兹墓园,此地即是 1871 年许多巴黎公社社员遭枪杀的地点。在这儿，一段简短的葬礼祷告结束了整个哀伤的典礼。不久之后，德彪西的遗体重新移葬帕西(Passy)墓园。

德彪西在音乐界的许多同时代人都比他长命：拉威尔,还有过去的对立者,包括圣-桑、夏庞蒂埃、福雷、丹第,以及杜卡斯、萨蒂、法雅、弗罗伦特·施密特等多位友人。年轻一辈的作曲家们将在战后的现代主义中拓展他们的音乐实验,其中包括鲁塞尔和斯特拉文斯基,斯氏将一直活到新世纪的后半叶。德彪西的遗孀又活了 16 年，珍惜着对他的回忆，并且从丈夫未完成的乐谱中取出几页手稿来，赠与他的朋友留作纪念。这个习惯使得学者们研究德彪西有哪些弃置的作品能够由后世代来完成时，遭遇了极大的困难。德彪西心爱的女儿巧巧并没有比她父亲多活太久,她在 1919 年白喉流行期间去世。

在德彪西逝世之际,报纸的发行很有限,而且都局限于战况的详细报道。他过世好几个星期后还没有法国报纸提到这个消息,大部分的纪念文章都来自国外。英国、意大利和西班牙的报道最充满感情，就连德国报纸上的讣闻都赞许他是位伟大的艺术家。一直到了 5 月才有两篇短短的评论出现在巴黎的期刊上。其中一篇赞扬他的艺术成就是纯粹法国的，另一篇则认为他的艺术成就极为精致但吸引力有限。

这种现象似乎很正常。在战后几年里，虽然有许多



《德彪西之墓》，当时的作曲家们共同献给德彪西的画

人推广他的音乐，却也有一些人选择诋毁他。他们被他带刺的机智与嘲讽的轻视所伤害，因而都在文章里回顾他的波希米亚时期，当时他的确树敌不少。他们说他曾经“借用”了一些东西(一条绿色丝质领带或者偶尔忘了数目的现金)；一个宣称曾是他情妇的女人甚至和德彪西本人一样擅长制造戏剧效果，说她某次昏倒醒来时，发现他正在搜括她的口袋；也有人说他玩纸牌时作弊等等。无论这些故事的真相如何，它们充其量只能将一位天才塑造成一个凡人；或许，一个偶尔傲慢、势利、隐匿而严肃的人，难免会引起不名誉的评语。不过那些欣赏他的睿智与魅力的人对他所持有的永恒忠心依旧不变。他的朋友不辞劳苦地使他的音乐留存于大众面前。在他去世多年后，有人曾经看见他的首任妻子，被遗弃的莉莉，出席聆听一场关于这位作曲家身世与作品的演讲，此时因为德彪西对莉莉的不义而拒绝原谅他的那些朋友们，也早已销声匿迹了。

人们对于历史上一些最伟大的艺术家的意见将永远是分歧的，虽然德彪西私下有着奇特的行为和备受争议的生活以及暗淡的结局，但是他作为重要的作曲家以及“现代音乐之父”的地位，仍然是可以肯定的。